

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



9. ÅRGANG DECEMBER 1962

59



Forsidebilledet

Anna Karina i Jean-Luc Godards „Vivre sa vie“ (se side 59). Filmen udsendes herhjemme af „Regina Film A/S“

Indhold

Generationer	43
Nye billeder	44
Møde med de private	45
Citizen Welles II, af Jean Béranger	50
Vivre sa vie, af Jean-Luc Godard	59
Close up	63
Det gyldne år, af Jakob Oschlag	64
Vor kunstopfattelses transformering, af Henning Transgård	70
Tidsskrifterne	71

Filmanmeldelser:

„West Side Story“, af Ib Monty	72
„Dilemma“, af Poul Malmkjær	72
„Weekend“, af Jørgen Stegelmann	73

Bog anmeldelser:

Bo Widerberg: Visionen i svensk film, af Ib Monty	74
U. Gregor og E. Patalas: Geschichte des Films, af A'orien Piil	75
Errata	76
Noter fra museet	76
Repertoire	76
Fra museets billedarkiv	77
Filmindex LXI (W. C. Fields)	78
Filmindex LXII (Bent Christensen)	80

Redaktion:

POUL MALMKJÆR, IB MONTY (ansvarshavende) og JØRGEN STEGELMANN.

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, Kbhvn. K. Tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9-16.30 (lørdag 9-12), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12-15 (lukket om lørdagen) og tirsdag 19-21. „Kosmorama“ koster tilsendt 8 kr. årligt (4 numre) – og de 8 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan købes for 1 kr. stk. og fra 6. årg. for kr. 2,25 stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 467 38. Register over de 8 første årgange koster kr. 2.-.



OBS! SÆRNUMMER



Samtidig med udsendelsen af dette nummer udsender museet et særnummer af „Kosmorama“ (nr. 60). Dette særnummer indeholder Klaus Rifbjergs originalmanuskript til „Weekend“. Prisen er kr. 5,-, og det kan fås på sædvanlig måde i museets ekspedition eller ved indsendelse af beløbet på giro 467 38.

„Weekend“ er en begivenhed i dansk film. Filmen behandles andetsteds i nummeret. Her skal fremdrages nogle af de perspektiver, som den rejser på anden led, nemlig til belysning af det, som man benævner det hjemlige filmklima. „Weekend“ gør visse tilstande inden for filmopfattelsen og filmbedømmelsen herhjemme mere anskuelige. Efter „Duellen“ sporede man en klar afstand mellem kritikerne. De „gamle“ kritikere modtog *Knud Leif Thomsens* film med begejstring, de yngre afviste den kategorisk. Med „Weekend“ forholder det sig næsten diametralt modsat. Disse to film har med andre ord omsider herhjemme gjort det helt tydeligt, at der er et svælg mellem den ældre generations filmbedømmelse og den yngres. Dette er i sig selv ikke særligt mærkværdigt, vel snarere ret naturligt. I udlandet har man for længst accepteret en sådan kendsgerning. Men herhjemme har man søgt at tilsløre den. De ældre anmeldere har i mange år søgt at latterliggøre yngre kritikere med andre synspunkter ved at kalde dem filmologer, en betegnelse, som man har misforstået og vendt til et invektiv. I „Berlingske Tidende“ anstillede *Jens Kistrup* den 27. 10. nogle meget fornuftige betragtninger om generationsmodsatninger og sagde bl. a., at ældre kritikere er villige til at strække sig meget vidt for at holde trit med tiden. På filmkritikkens område er det nu blevet klart, at man kun kan strække sig til en bestemt grænse. Langt de fleste af de anmeldere, som ikke har brudt sig om „Weekend“, har anført, at filmen keder dem, at de ikke kan se, at der er noget særligt problem i det, den søger at skildre etc. etc. Det er muligt, ja det er endda sandsynligt, at de virkelig mener, hvad de skriver, og at de altså ikke har den ringeste kontakt med menneskene i filmen, men man har lov til at være uenig med dem og sige, at det ikke behøver at være filmens skyld. Mange har indvendt mod „Weekend“, at det er en privat film. Lad os så sige, at det er en privat film. Hvad galt er der i det? Det er jo i allerhøjeste grad karakteristisk, at den moderne film af betydning i udpræget grad beskæftiger sig med det private. *Antonioni* beskæftiger sig i sine senere film udelukkende med miljøer og mennesker, der er meget snævert afgrænsede, og det samme gør instruktører som *Godard* og *Truffaut*. Modtagelsen af disse film herhjemme har i bedste overensstemmelse med, hvad *Kistrup* har sagt, været præget af en overordentlig velvilje, af en vældig trang til at søge at forstå dette nye, men også af en iøjnefaldende usikkerhed. Det voldte f. eks. tydeligvis de fleste anmeldere betydelig vanskelighed at forstå en film som „Aandeløs“. Man fandt, at filmen var speciel, hvad der i danske kritikers øjne altid gør en film suspect; den var ikke almen. Sans comparaison genfinder man flere af indvendingerne over for „Weekend“. Man har virkelig i ramme alvor indvendt, at filmen er uden interesse, fordi den kun behandler et lille udsnit af vor befolkning. Sådan er *ungdommen* skam ikke. Med „Weekend“ har vi for første gang fået en dansk film, der præcist og følsomt indkredser et stykke dansk virkelighed. Altså noget, man har skreget på i årevis. Men fordi man ikke forstår at fortolke det, afviser man det. Der er ikke nogensomhelst grund til at diskutere det. Men de nye, der forhåbentlig vil fortsætte linien fra „Weekend“, kan kun tage til efterretning, at de heller ikke i fremtiden vil møde megen *response* hos en stor del af den lokale kritik. Og denne kritik må se i øjnene, at den ikke mere har megen mulighed for at yde indflydelse på en evt. fremtidig dansk filmkunst. Måske er man også ligeglad.

NYE BILLEDER

ved Avanti Planetaros

Robert Aldrich arbejder i øjeblikket på „What Ever Happened to Baby Jane?“, en thriller om to søstre, der begge er falmuede og forhenlevende filmstjerner. De spilles af **Bette Davis** og **Joan Crawford**, og i en tredje kvindelig hovedrolle ses **Anna Lee**. Aldrich producerer selv for „Warner Bros.“.

John Ford er utrættelig. Hans nyeste projekt er et drama, der udspringer på Hawaii, og det er baseret på en fortælling af **James Michener**, „Donovan's Reef“. Hovedrollerne udføres af de gamle kendinge **John Wayne**, **Lee Marvin** og, takket være Fords aldrig svigtende evne til at finde besynderlige damer, **Dorothy Lamour**. „Paramount“ står bag filmen.

John Huston har tilsyneladende ladet et „gimmick“ slippe med i sin næste film, „The List of Adrian Messenger“, der er en humoristisk gyser efter en roman af **Philip MacDonald**. Det skulle bestå i, at en række „guest stars“ skulle medvirke i omhyggelig forklædning med gummimasker for ansigtet etc., for først i filmens sidste minutter at røbe deres identitet. Uden masker optræder **Kirk Douglas**, **George C. Scott** og **Dana Wynter**.

Frank Tashlin, se „Kosmorama 58“, iscenesætter en komedie med **Danny Kaye**, „The Man From the Diners' Club“, og **William Bloom** producerer for „Columbia“. Foruden Kaye medvirker **Martha Hyer** og **Cara Williams**.

David Susskind, for en enkelt gang at nævne en producer, er blandt de mest aktive i New Yorks filmverden. Han planlægger i øjeblikket en filmatisering af **James Agees** Pulitzer pris-roman „All the Way Home“, som **Alex Segal** skal iscenesætte. Næste opgave bliver filmatiseringen af **James Thurber's** novelle „The Greatest Man in the World“, men instruktøren er endnu ikke fundet.

Ken Hughes iscenesætter i Shepperton filmatiseringen af **Anthony Newleys** TV-stykke „The Small Sad World of Sammy Lee“, der er en bittersød komedie om en billig entertainer i en lige så billig strip-tease natklub. **Anthony Newley** spiller selv titelrollen, og blandt de øvrige medvirkende næv-

nes **Robert Stephens**, **Wilfred Bramble** og **Miriam Karlin**. Allerede nu har **Newley** planer om en filmatisering af sin succes-komedie „Stop the World – I Want to Get Off“.

Satyajit Ray er i gang med sin filmatisering af **Taras-bankar Banerjee**-roman nr. to: „Abhijan“ (den første var „Jalsaghar“). Den udspringer omkring landsbyen **Dubrajpur** nær **Tagores** universitet **Santiniketan**, og den foregår blandt „toughs and taxi-drivers“. Ray har foretrukket at arbejde med professionelle skuespillere fra **Bengali Theatre**, og som det også var tilfældet med „Kanchenjunga“ har han selv skrevet musikken.

Abel Gance er sandelig i arbejde på en ny film, „Cyrano contre d'Artagnan“, til hvilken han har udarbejdet såvel manuskript som drejebog. Eksterioroptagelserne påbegyndtes i Pisa i oktober, og blandt de medvirkende nævnes **José Ferrer**, **Jean-Pierre Cassel**, **Sylvia Koscina** og **Dablia Lavi**. Alene damernes navne bringer „Tour de Nesle“ i tankerne – tør man håbe på en gentagelse af succes'en?

Wolfgang Staudte arbejder for „Kurt Ulrich-Film“ på en ny-filmatisering af **Bert Brecht** og **Kurt Weills** „Die Dreigroschenoper“. Sandt at sige har han og **Günter Weisenborn** arbejdet på manuskriptet i tre år, men nu er optagelserne begyndt med **Curd Jürgens** som **Mackie Messer**, **Hildegard Knef** som **Sorøver-Jenny**, **June Ritchie** (**Polly**), **Hilde Hildebrand** og **Gert Fröbe** (ægteparret **Pea-chum**), **Walter Giller** (**Filch**) og **Lino Ventura** (**Tiger Brown**). **Dick Price** står for koreografien, og det bliver en farvefilm i Fransk.

Alberto Arbasino hedder den næste italienske forfatter, der får chancen for at iscenesætte. Producenten **Alfredo Bini**, der bragte **Pier Paolo Pasolini** og **Bertolucci** i kontakt med filmen, har engageret ham til at filmatisere sin egen roman „La bella di Lodi“, der er en kærlighedshistorie om en rig pige og en fattig ung mand. **Arbasino** får den unge teaterinstruktør **Mario Missiroli** som medicinsesætter, og hovedrollerne udføres af **Stefania Sandrelli** og **Angel Aranda**.

Marco Ferreri, den italienske instruktør, der slog igennem i Spanien med „El cochecito“, skal i Italien iscenesætte „Ape Regina“ efter et manuskript af **Goffredo Parise**. **Marina Vlady** får hovedrollen som „bidronningen“, der har giftet sig med en tyve år ældre mand, spillet af **Ugo Tognazzi**, hvis store og eneste ønske er at give sin unge hustru et barn.



Henry Fonda
i George Gabby
Hayes-udstyr
i John Ford, Henry
Hathaway og George
Marshall's „How the
West Was Won“
efter et manuskript
af James Webb

Følgende er uddrag af en samtale mellem Klaus Rifbjerg, Palle Kjærulff-Schmidt og „Kosmorama“s redaktion, optaget på bånd på Det Danske Filmmuseum den 6. november 1962, en ugestid efter premieren på „Weekend“.

Er I tilfredse med filmen?

K.R.: Filmen følger i instruktionsmæssig henseende manuskriptet uhyre nøje. På grund af den sommer, vi har haft, har der naturligvis været meget store vanskeligheder med uden-dørsbillederne. Jeg tror nok, at man visse steder har været presseret, således at man har måttet koncentrere sig om det væsentlige i filmen, den psykologiske konflikt, på bekostning af den lyriske anbringelse af personerne. Under gunstigere forhold kunne man måske have fået samspillet mellem natur og psykologi til at gå op i en roligere enhed.

P. K.-S.: Det er vel, hvad vi på dette tidspunkt af vort liv kan sige om filmen. Om et par måneder kan vi muligvis se mere frisk på den; vi vil gennemgå den scene for scene og finde ud af, hvad der var rigtigt, og hvad der var forkert.

I er altså ikke færdige med filmen, men har lyst til at dissekere den?

K.R.: For mit vedkommende er det absolut vigtigt at tage den op igen. Netop med film, der er en så forholdsvist traditionsløs kunstart, gælder det, at man skal finde ud af værktøjet; det kan ikke nytte, at man har et så frygteligt puritansk forhold til sit eget produkt. Når det er færdigt, må man betragte det som en ting, man også kan have pædagogisk udbytte af.

P. K.-S.: Jeg tror absolut også, at det er nødvendigt, selv om det er en modbydelig historie for gode.

K.R.: Som det ligger for ethvert kunstværk, er visse af effekterne naturligvis fuldstændig beregnede, men at en scene, efter at den er blevet færdig, i alle led rummer et symbolindhold, som man slet ikke havde fået øje på fra starten, det er da givet. Da opdager man naturligvis fantastisk mange ting. Der kommer ting inden for billedrammen, som man måske ikke engang har spekuleret på skulle være der,

men som så pludselig ligesom det kaleidoskopiske billede falder i lave. Der står forklaringen, simpelthen. Det er for mig meget spændende.

Filmen kan på sin vis blive en tydning af én selv?

K.R.: Netop, den er et spejl. Med hensyn til „Weekend“. Efter at have lavet „De sjove år“ sagde vi: Nu må vi lave en film, hvor vi kender miljøet fuldstændigt ud og ind. Begge film er lavet ud fra den forudsætning, at de måtte være upræsentlige. Der er ingen tvivl om, at samarbejdet med skuespillerne på „Weekend“ har været af en art, som man overhovedet ellers ikke kender. Alle har været på bølgelængde, alle problemer har kunnet diskuteres, og man har virkelig haft resonans.

P. K.-S.: Manuskriptmæssigt er der jo en enorm forskel på de to film. „Weekend“ er blevet til ud fra ønsket om at skrive noget, som betød et eller andet, mens „De sjove år“ er en konstruktion; ikke fordi jeg mener, at en konstruktion som sådan betyder en dårlig film. I selve *approach*'en er der enorm forskel.

Er det en begrænsning ved filmen, at den er så privat?

K.R.: Det er jo frygteligt med det slogan. Det er en pest, det har ikke nogetstomhelst med os at gøre. Det var også det, man diskuterede i Aarhus: „Er de unge på tredive sådan?“ Det er sgu' ikke det svar, man vil have. Det har ingen interesse. Rejser Flaherty til Aran, og laver en film, der hedder „Man of Aran“, eller laver man en film om Færøerne eller en om en ø i Limfjorden, så vil alle folk sige: „Hvilket interessant indblik i et miljø får vi ikke her.“ Laver man en om en bestemt gruppe i sit eget land, bliver folk fornærmede over at få noget at vide. De vil ikke have noget med det at gøre.

P. K.-S.: Og så standser på mange måder deres bedømmelse af filmen op på det sted og kommer aldrig videre.

K. R.: Det er jo vidunderligt. Nu sidder vi og snakker om dansk film, der har en lang folkekomedietradition, hvor man præsenterer et fuldstændigt falsk miljø, som er uden angrebspunkter, og det engagerer man sig i på en fuldkommen forløjet basis. I det øjeblik, man så får stukket blot et hjørne af hegnet ud, en lillefinger af virkeligheden, så får den en på skallen, for så bliver man fornærmet. Det er jo klart, at biografgængerer simpelthen er blevet korrupt af de film, man har serveret for ham. Han er ude af stand til at tage stilling til virkeligheden. Det samme gælder jo altså ovenikøbet vore anmeldere. Hvis det miljø var blevet fremlagt i en udenlandsk film, ville man acceptere det på en helt anden måde. Der er for det første et helvedes snobberi for det udenlandske, og dernæst altså den sædvanlige ide med, at kommer der noget dansk, som er anderledes, så skal det kanøfles. Det er i bund og grund et spørgsmål om åbenhed eller lukket-hed. Filmen er, kan man sige, en lukket film, der handler om manglen på åbenhed.

Ligger der en filmisk inspiration bag „Week-end“?

P. K.-S.: På den ene side er man naturligvis kolossalt påvirket af alt, hvad man ser, forså-

vidt som man registrerer det og mere eller mindre prøver at analysere det; men på den anden side er man, i det øjeblik, man går i gang med et stof, sig ikke nogen påvirkning bevidst, og man kan ikke udskille den. Det tætteste man kan komme på at snakke om påvirkning og som vi gerne står ved, det er *Coutards* billeder, som har været alfa og omega som inspirationskilde.

K. R.: Den større frihed i behandlingen af de emner, som film beskæftiger sig med, har altså sagt til én, at det kan lade sig gøre. Man tager emner op, som man kender noget til. Jeg kan godt sætte mig hen og lave en historisk film, men lad os dog nu første gang lave noget, som vi kan til bunds.

Er scenen med de ældre på besøg blevet, som I havde tænkt det?

K. R.: Når scenen får den dér folkekomedieagtige karakter, så skyldes det først og fremmest, at de spiller sådan, som man spiller i Danmark, de spiller simpelthen dansk komedie. Det skulle netop give den virkning i selve stilen, forskellen mellem generationerne. Det er desuden ikke alene en harcellering over de ældre, en understregning af forskellen mellem generationerne, det er simpelthen i den scene, at de unge afslører sig som de banditter, de er, og det er verificeret fuldkommen gennem den måde, scenen opløses på: den ene efter den



Man venter på sol –
Marcello



Palle Kjørulff-
Schmidt
venter på sol –

anden går fra bordet, kan ikke *bære* det mere, og afslutningen med at Kjeld til sidst går ud og står foran den bold, som han sgu' ikke engang kan *spærke* til, altså den rene impotens.

Det er jo netop tydeligt, at den scene er blevet misforstået af næsten alle?

K.R.: Absolut, det er den. Fuldstændigt. Den handler ikke om, at de gamle mennesker er tåber; den handler om, at de er fortvivlede, og at de andre faktisk er bødlerne. Se starten med *Carl Johan Hviids* efter min mening fremragende spil med øjnene til højre side, hvor han ligesom fisker efter den mindste form for kontakt. *Bente Dessaus* spil i den scene er simpelthen det bedste, hun overhovedet laver i hele filmen – panoreringen går forbi hende, og man ser hendes ansigt, hvor alt det dér sker; hun forstår, at de er på morderstien, og alt det, der er gået forud, opsummeres i hende. Hun er den eneste, som i virkeligheden er i stand til en virkelig kontakt, en af de få varme i filmen. Hun bliver for mig i den scene ligesom sindbilledet på *skylden*, simpelthen.

P.K.-S.: Og uden den scene var filmen jo aldrig sluttet, som den gør, altså uden den yderligere ophobning af skyld og selvlede og kompression. Uden den var Lars og Knud aldrig kommet ned på den store strand, og uden den havde Tove aldrig slået en flue ihjel.

K.R.: Fluescenen er jo også central. Vi kan jo godt røbe nu, hvordan det lå med slutningen. Efter at filmen var færdigoptaget, viste det sig altså, at hvis man lod den slutte med, at Kjeld efter slagsmålet bare går ud af billedet, så var det lige som om, at det hele på en eller anden måde blev hægtet op på ham alene. Derfor tog vi en scene, den som nu er slutscenen, den lå et andet sted, nemlig lige efter frokosten, hvor Bente Dessau går ind og lægger sig på sengen og siger: „Det er ikke til at bære“. Altså hvor den betyder langt mindre. Nu ligger den altså til slut og bliver måske overvægtig. Scenen skulle nok være gået ud stum, simpelthen.

P.K.-S.: Filmene begynder rent deskriptivt, men på den anden side nøjes den jo ikke med det. Den udvikler sig mod et eller andet, og

startskuddet til dét er på mange måder det ældre ægtepar. Fra det øjeblik er det forbi med naturalismen, sådan set. Man går jo ikke rundt og slår fluer ihjel på den måde normalt, voldtægt gør man heller ikke, og slagsmålet er jo heller ikke naturalistisk. Slutningen skulle betyde det, at denne weekend sgu ikke er, som alle weekend'er er med disse mennesker. De ender aldrig normalt med voldtægt eller med slagsmål –

K. R.: Ikke hver lørdag –

P. K.-S.: – men i løbet af denne weekend bliver tingene på en eller anden måde intensiveret og ender altså i noget, som ikke er det normale. De kommer frem til en eller anden form for selverkendelse.

K. R.: Der findes en form for loyalitet, som bærer over med alt. Og det er vel faktisk det, de sådan skal klare sig på, de mennesker. Et generelt skældsord i Danmark er det pubertetsagtige, det gymnasiastagtige – for mig er det simpelthen grundlaget, at alting handler om at blive voksen. Det er ikke blot noget det handler om, når man er fjorten år, det handler også om det, når man er 25, 35, 50 eller sågar 80 år. Det at blive voksen vil sige, at man på en eller anden måde kan komme på højde med sin egen tilværelse. Det man bliver voksen af er at drage erfaring af sine egne fejltagelser, Det, de mennesker beskæftiger sig med, er at begå deres fejltagelser, som de *må* begå for at komme igennem den forbandede lydmur, som omgiver dem ind til deres egen voksenhed. Hvis man vil se nøje efter, vil man opdage, at de mest voksne af dem altid er pigerne.

I bedømmelsen af „Weekend“, ikke mindst i anmeldelserne, har afstanden mellem generationerne været iøjnefaldende –?

P. K.-S.: Det er jo klart, at „Weekend“ er problematisk i øjnene på dem, der endnu har den tyveåriges romantiske absolutisme over for livet, alt er så klart og så overskueligt, det er så ligetil, hvordan moralen skal være, hvordan det hele skal være, og der er ikke nogen problemer, hvad dét angår. Og det er derfor klart, at det kan være svært for dem at finde ud af forudsætningerne for, hvad fanden det er for noget.

K. R.: Og så de vidunderlige ældre, desillusionerede, som jo absolut ikke vil drage brug af deres egne erfaringer – de vil ikke have

nogetsomhelst med dem at gøre, de ser altså tilbage på et liv, der har været godt eller dårligt, skidt, rædselsfuldt, tragisk – det dér liv er ikke mit – nu har vi faneme fået lagt det i orden, venner, jeg er den og den, og alt det andet skidt og ragelse, det kan I for øvrigt rende og hoppe med. Det er simpelthen igen et spørgsmål om åbenhed og lukkethed, vilje til at acceptere realiteten eller til at omforholde den.

Er „Weekend“ ikke en litterær film?

K. R.: Jeg vil først og fremmest skide på, om det er en litterær film eller ej, det er for mig fuldstændig uvæsentligt. Jeg kan ikke drage den skillelinie. Når I spørger, så ligesom den naturligvis langt mere på linie med *Antonioni* end med *Ford*.

Filmen lægger sig tæt op til noget, der foregår for øjeblikket?

K. R.: Ja, ja. Man kan karakterisere den som en åndelig tilslutning til et kunstnerisk fællesmarked. Filmen er dansk, og den har ladet sig inspirere af det, der foregår, den forbinder det nationale med det internationale.

Er I egentlig ikke meget tilfredse med de anmeldelser, filmen har fået?

K. R.: Den største kompliment, filmen fik, var én stjerne i BT. Det kunne ikke være bedre. Hvis den havde fået to, havde det været ulideligt, men én –. Man kan i det hele taget ikke være utilfreds med anmeldelserne.

Har I nogen kommentarer til, at de fleste omtaler filmen som en Riffbjerg-film?

P. K.-S.: Der er ikke så meget at kommentere der. Alt hvad jeg kan sige er, at det er Riffbjergs stof, som jeg har vænnet mig til og derefter både er kommet til at holde af, og som også er kommet til at betyde noget for mig. Derfor kan jeg ikke sådan synes, at det er underligt, at den kaldes en Riffbjerg-film.

K. R.: Herregud, det er jo et rent journalistisk fif, venner. Jeg står som forargelsens fyrårn.

P. K.-S.: Jeg kunne ikke selv tænke mig at skrive et manuskript, jeg ville for så vidt gerne – jeg har ikke noget behov for at udtrykke mig skriftligt. Jeg ville fandens gerne kunne det.

K. R.: Jeg har måske også følt trang til at iscenesætte, men jeg har simpelthen ikke nervesystem til at køre sådan et apparat igennem. Måske en teaterforestilling, men at holde til en

film fra produktionsstart til produktionsstop – det kræver en ganske bestemt nervøs fysik, som jeg ikke har.

P.K.-S.: Som jeg plejer at gentage i alle mine interviews, fordi det for mig er det centrale i historien: det er jo trods alt første gang på dansk grund, at en forfatter har skrevet et hovedværk i sin produktion direkte for film. Og derfor er det naturligt, at man kalder den Riffbjergs film.

Men „Weekend“ er vel netop skrevet til den instruktør?

K.R.: Absolut.

Forestiller I jer noget med de mennesker – efter filmen?

K.R.: De mødes sandsynligvis igen. Der vil blive sat plastre på hist og her. Og så vil de blive taget af, og så vil det i og for sig være nogenlunde det samme. Det er sjovt – det som folk forlanger, det, som man altid traditionelt forlanger af et kunstværk, er denne katarsis – at der sker et eller andet, en enorm udvikling i personerne, men det er jo fuldstændig urealistisk – det eneste, der sker, er en lille forskydning. Hvad forlanger man mere af tilværelsen?

Disse enorme spring – herregud, fordi man mister sin mor eller ens kone bliver slået ihjel, eller barnet får armen af og så videre – det er frygteligt alt sammen, og det gør fantastiske ting ved en, men fundamentalt er den åndelige forskydning sgu ikke ret stor. Det er frygtelig brutalt sagt – men der sker jo netop ikke noget i filmen. Der sker nogle små ækle ting eller rystende ting eller hvad man nu vil, og det kan man også sige til dens forsvar, hvis den ellers skal forsvares, intet er lettere end at lave en højdramatisk film, intet ville være nemmere end at gøre den voldtægtsscene på stranden til et orgie af krydsklip og nøgne bryster, rifter på halsen, blod, krig og slagsmål – men det er ikke sådan. Der sker jo ikke noget, uden at det ændrer noget, men det folk forlanger er, at man skal kunne se, hvad der sker. Nogle vil have, at man anlægger en moralsk vurdering, at man satiriserer over dem, og det kan man altså kun gøre i aktionen, kun i beskrivelsen af deres forløb kan man vise sit eget forhold til dem. I det øjeblik man ville holde dem på afstand og sige: Jeg synes han er sådan og sådan, så ville der jo komme en gammel, rystende pegefinger ind.



– men natsscener
er ideelle

CITIZEN WELLES II

Af Jean Béranger



I 1946 fik *Orson Welles* atter chancen for at instruere en film. Det var „*The Stranger*“ efter et originalmanuskript af *John Huston*, sat i dialog af *Victor Trivas* og *Anthony Veiller*.

En nazi-krigsforbryder *Franz Kindler* (*Welles*) flygter til U.S.A. og slår sig ned i den lille by *Harper*, hvor han under falsk navn, *Charles Rankin*, skaffer sig ansættelse som lærer ved et kollegium. Han får hurtigt et udmærket omdømme og bliver gift med dommerens datter, *Mary Longstreet* (*Loretta Young*). Det lykkes alligevel detektiven (*Edward G. Robinson*) at afsløre ham. Drevet til at begå adskillige mord søger den uhyggelige person tilflugt i et klokketårn – hvor han dør, gennemboet af en kugle, mens maskinpistolerne hamrer deres projektiler ind i kirkeurets slagværk.

Welles havde naturligvis ingen del i fabrikationen af denne røverhistorie. Det lykkedes ham ikke desto mindre at få indflettet nogle absolut virkningsfulde momenter.

I 1947 fik han endelig mulighed for at genvinde næsten fuld inspirationsfrihed takket være sin anden kone, *Rita Hayworth*, dengang en af *Columbias* stjerner. Idet han tog sit udgangspunkt i en ganske ubetydelig kriminalroman af *Sherwood King*, skabte han med „*The Lady from Shanghai*“ en ny stor social „kronik“, om hvilken der stod en em af gådefuldhed.

En arbejdsløs sømand, *Michel O'Hara* (*Welles*), møder en aften en besnærende ukendt kvinde (*Rita Hayworth*). Han bliver vildt forelsket. Men den mærkelige „lady“ stikker af fra ham og forsvinder.

Den næste dag går *Michel* ind på at arbejde for en lam sagfører, *Arthur Bannister* (*Everett Sloane*), der ønsker at foretage et krydstogt om bord på sin private lystyacht. Da *Michel* ankommer til yachten, genfinder han til sin forbavselse den mystiske skabning fra den foregående aften, som er ingen anden end sagførerens kone.

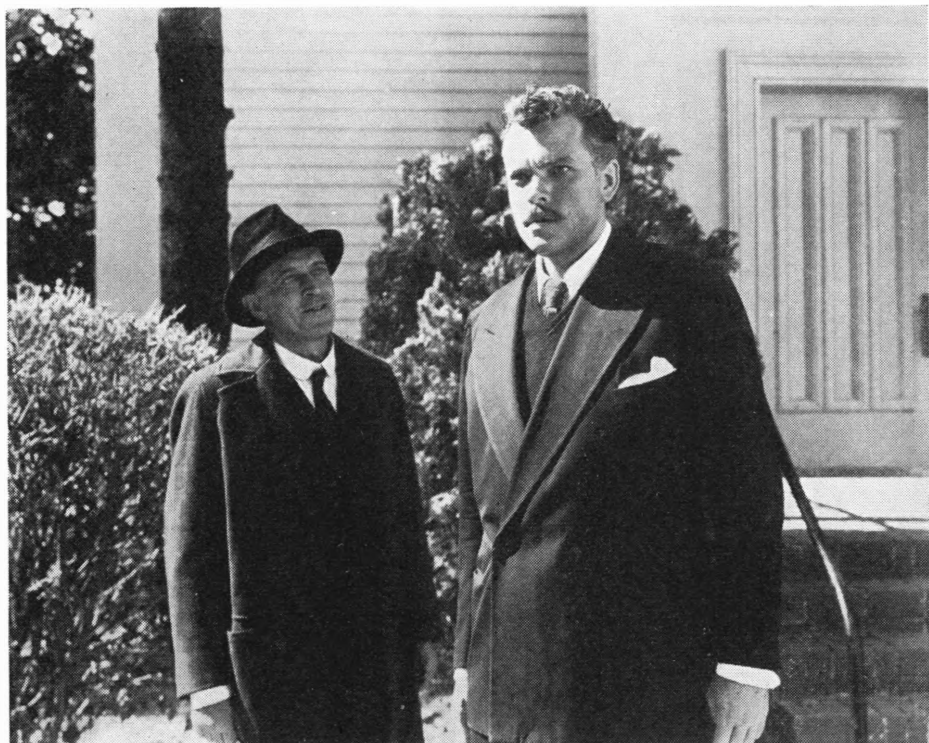
Den unge sømand bliver derefter – uden at gøre sig det klart – trukket med ind i et gement „spil“. En af ægteparrets venner, *George Grisby* (*Glenn Anders*) beder ham om at lade, som om han dræber ham, for at han kan hæve en betydelig livsforsikring. *Michel* udfører det fingerede mord ved at affyre nogle skud i luften. Men *George Grisby*s lig bliver virkelig

fundet! Samtidig bliver *Michel* arresteret. (Og *Bannister* påtager sig at forsvare ham!). Gradvis går det op for den unge mand, at han fungerer som syndebuk for sine arbejdsgivere, og han flygter fra retsbygningen under en pause i forhøret. Han søger tilflugt i et teater i det kinesiske kvarter. „Den mystiske dame“ får fat i ham dér og lader sine håndlangere føre ham til en nedlagt forlystelsespark. *Bannister* dukker op. – Sagføreren og hans kone kommer til at sigte på hinanden med revolvere i et spejlkabinets bagvendte perspektiv. Og resultatet bliver, at de begge styrter døde om mellem glasskårene. *Michel* går langsomt tilbage til havnen, idet han „off-screen“ siger til sig selv: „Det er svært at være et frit menneske, selv om man er uskyldig. For resten – hvad vil det sige „at være uskyldig“?“

Denne brutale række af „opgør“ blev progressivt sat i gang af en beretning om en hajjagt, „hvor hajerne æder hinanden“, og af et hemmeligt møde mellem *Michel* og „lady'en“ i et oceanografisk museum foran et kæmpeakvarium, hvor andre hajer slores.

Bragt på fode igen af denne dystre og voldsomme thriller erklærede *Welles*: „Det gode kommer af det onde. Det onde er gødningen, hvor det gode spirer“. Han tilføjede: „I Amerika er magten penge. Men andre steder kan det være staten, partiet, politiet. Og det er mod denne magt, af hvilken kategori den end må være, man altid skal rejse sig“.

Nogle måneder senere instruerede han (for *Republic Pictures*) „*Macbeth*“ – den shakespeare'ske illustration af magt- og tyranniinstinktet. Med hensyn til „*Othello*“, som han senere gav sig i kast med, erklærede han: „Jeg holder mig i samme grad til teaterstykket, som *Verdis* opera gjorde det. Jeg synes absolut, at *Verdi* havde ret til at ændre Shakespeare, eftersom han skulle tilpasse stykket til en anden kunstart“. Han anlagde et lignende synspunkt allerede med hensyn til „*Macbeth*“, som blev optaget som stumfilm i løbet af 22 dage og synkroniseret bagefter. At filmen kunne laves så hurtigt, skyldtes sandt at sige kun, at skuespillerne efter fire måneders prøver kunne deres roller til fuldkommenhed. Dekorationerne til dette skotske middelalderstykke var tilsigtet barbariske. Den nedrige morder og hans partnerskes slot (*Macbeth* blev spillet af *Orson Welles* og *Lady Macbeth* af *Jeanette Nolan*)



Konstantin Shayne og Orson Welles i „Den fremmede“ (1946)

lignede en uformelig lavablok, som drev af fugtighed og rædsel. Bohavet, der var påtrængende primitivt, indskrænkede sig til nogle stole i umalet træ og nogle dyreskind. Befrielseshærens skov af svingende lanser og spyd (Macduff blev spillet af Dan O'Herlihy) mindede næsten om den eisensteinske æstetik i „Alexander Nevski“.

Der var andre frugtbare mindelser om *Eisenstein* i „Othello“ – især sørgeprocessionen af kutteklædte munke, som filmen begyndte og sluttede med. Netop med hensyn til denne film måtte Welles arbejde fuldstændig for egen regning i adskillige etaper, som der kunne være betænkelig langt imellem, over en periode, der strakte sig fra 1949–1952. Hans forskellige roller i „Black Magic“ (Cagliostro) af *Gregory Ratoff*, „The Prince of Foxes“ (Cesare Bor-

gia) af *Henry King*, „The Third Man“ af *Carol Reed* og „The Black Rose“ af *Henry Hathaway* muliggjorde, at han nu og da kunne betale laboratorierne og fortsætte optagelsen af nye sekvenser. (Han syntes i øvrigt at interessere sig for „The Third Man“. Den trykkende atmosfære i Wiens kloakker svarede ganske godt til hans egne neoekspressionistiske forsøg. Og det ligger på ingen måde fjernt at antage, at han har foreslået den for højtidelige *Carol Reed* nogle af sine bedste „fund“).

„Othello“ blev altså lavet med alle mulige midler snart i Scalera-studierne i Rom, snart i selve Venedig og snart på Mogadors marokkanske volde (som skulle forestille Cyperns volde). Mens optagelsen stod på, blev *Lea Padovani*, derefter *Betsy Blair* erstattet af *Suzanne Cloutier* i rollen som Desdemona.

Men optagelsen af dem alle tre findes fremdeles i den endelige udgave af filmen. Alligevel skal man være meget fiffig for at afsløre disse „nødforanstaltninger“. Med sin uforlignelige „savoir-faire“ lykkedes det Welles at gøre helheden fuldstændig homogen. Og hans rige, visuelle intuition nåede på ny sit højdepunkt i scener som Cassio-mordet i badstueomgivelser (Cassio blev spillet af *Michael Lawrence*), duellen, som Roderigo (*Robert Coote*) giver stødet til, og som foregår i en oversvømmet krypt, og indespærringen af Jago (*Michael McLiammoir*) i et ophængt bur i lighed med buret i „Jud Süß“ af *Veit Harlan*.

Fra 1952 til 1955 så Orson Welles sig desværre nødsaget til at afvikle den gæld, som dette hasarderede foretagende havde påført ham, og han måtte på ny påtage sig roller, der var Barnum Circus værdige, i en række rædselsfulde engelske film – „Trent's Last Case“ og „Trouble in the Glenn“ af *Herbert Wilcox*, „Three Cases of Murder“ af *George More O'Ferral* – og franske film – „Si Versailles m'était conté“ (Benjamin Franklin) og „Napoléon“ (Hudson Lowe) af *Sacha Guitry* – eller italienske – „L'uomo, la bestia e la virtù“ af *Steno*.

Med stor optimisme kastede han sig ikke desto mindre ud i et nyt eventyr, der var akkurat ligeså risikabelt, idet han – kun hjulpet af nogle nære venner – tilrettelagde, producerede, instruerede og spillede med i „Confidential Report“ („Monsieur Arkadin“).

Denne gang brugte han ikke *Hearst* som model, men en sjakrer i den store internationale stil til la Sir Basil Zaharoff og forskellige græske eller armeniske forretningsmænd, velkendte i de højfinansielle, tvivlsomme kredse, og våbenhandlere.

Den gamle „haj“, Gregory Arkadin, (Orson Welles), betragter sin datter Raina (*Paola Mori*) som „sin dyreste skat“. Han har altid skjult sin mildest talt tvivlsomme fortid for hende og har insisteret på, at hun skulle opdrages i beskyttede omgivelser i en schweizisk pension.

Men et samvittighedsløst ungt menneske, van Stratten (*Robert Arden*), begynder at lægge an på den altfor naive arving. Han truer derefter Arkadin med pengeafpresning. For at blive af med van Stratten pålægger den gamle røver ham at rekonstruere hans livshistorie ved rundt

omkring i verden at opsøge de vigtigste personer, Arkadin har kendt – antikvitethandleren Burgomil Trebitsch (*Michael Redgrave*), Jacob Zouk (*Akim Tamiroff*), en loppedressør (*Mischa Auer*), en gammel mexikansk dame (*Katina Paxinou*). Hver gang van Stratten giver sig i lag med et nyt „vidne“, bliver det myrdet af Arkadins håndlangere. Den uforsigtige mesterpengeafpresser gætter snart, at når alle beviserne er forsvundet, vil han sandsynligvis lide samme skæbne. Han lader derefter skinne igenem over for Arkadin, at Raina allerede er klar over alle hans forbrydelser. Fortvivlet begår den gamle mand selvmord. Men van Strattens anstrængelser har været til ingen nytte, for Raina vender ham ryggen og forlover sig med en ung engelsk aristokrat.

Optagelserne strakte sig over otte måneder – fra München til Wien, fra Paris til Madrid. Manuskriptet var på snedig vis udarbejdet i en række „sketches“, der var lette at optage stykkevis. I hver af dem optrådte forskellige skuespillere. Kun Robert Arden og Welles var med i talrige episoder. Og Paola Mori, som spillede Rainas rolle, var i privatlivet ingen anden end instruktørens tredje kone.

Fra dette dramatiske puslespil husker man især et bayersk julemåltid i snevejr og en spansk fest, hvor alle gæsterne er udstyret med masker à la *Goya*. Knapheden på midler gjorde sig ofte stærkt gældende. Welles måttet tit nøjes med en mængde kortvarige optagelser, der ikke tillod majestætiske „kran“-bevægelser eller „travellings“.

I 1956 og 1957 fortsatte han sin skuespillerkarriere – i London, i „Moby Dick“ af John Huston, derefter i Hollywood, i „Pay the Devil“ af *Jack Arnold* og „The Long Hot Summer“ af *Martin Ritt*. Han havde ikke sat sine ben i Californien i næsten ti år. Men nu, mens han indspillede filmen i Universals studier, lykkedes det ham at vinde „the executive producer“ *Albert Zugsmiths* tillid. Zugsmith, der var en ærgerrig leder, og som nogle måneder senere også gav *Douglas Sirk* lejlighed til at optage sit forbløffende mesterværk „The Tarnished Angels“ – vovede at give Welles carte blanche med hensyn til manuskript, dialog og instruktion af „Touch of Evil“ efter en kriminalroman af *Whit Masterson*.

I en lille by på grænsen til Mexico bliver en milliardær og hans kone dræbt ved et bombe-

attentat. Den gamle inspektør Hank Quinlan (Orson Welles), der er berømt for sin fine næse, får straks overdraget undersøgelsen af sagen. Men han må finde sig i at arbejde sammen med sin mexikanske kollega Mike Vargas (*Charlton Heston*), der er specialist i kampen mod narkotika. For at kunne tage sig af denne sag har Vargas været nødsaget til at afbryde sin bryllupsrejse. Han beslutter alligevel at tage sin unge kone Susan (*Janet Leigh*) med til stedet for forbrydelsen og indlogerer hende i et pensionat. Quinlan mistænker en lokal bandeleder „Uncle Joe“ Grandi (*Akim Tamiroff*) for at have anstiftet mordet. Det lykkes ham ikke at samle konkrete beviser imod ham. Men vi erfarer, at han i påkommende tilfælde ikke viger tilbage fra at opdigte nogle falske, når han er overbevist om, at hans anelser er „velbegrundede“. Vargas godkender ikke disse

tvivlsomme metoder. For at blive fri for Vargas' indblanding i sin „forbudte jagt“, beslutter den gamle polititrotte da at lade „Uncle Joe“ kompromittere Susan ved hjælp af bandens små alfonser. Han træffer en stiltiende overenskomst med banditten. Og man finder Susan, nøgen og bevidstløs af narkotika, på et tvivlsomt hotel. Det ser iøvrigt ud til, at hun er ansvarlig for mordet på „Uncle Joe“ – som Quinlan selv har dræbt i mellemtiden. Men denne gang er den machiavellistiske inspektør gået for vidt. Hans kynisme går op for hans mest trofaste politiofficer Pete Menzies (*Joseph Calleia*), som vil hjælpe Vargas med at afsløre Quinlan ved at få ham til at tilstå. Hertil bruger de en mikrofon, der er skjult under tøjet, og som længere borte er forbundet med en båndoptager. Men Quinlan opdager komplotet og skyder på Pete Menzies, som dræ-

Orson Welles og Edgar Barrier i „Macbeth“ (1948)





Orson Welles i „Othello“ (1952)

ber ham i selvforsvar. En tidligere prostitueret Tanya (*Marlene Dietrich*), som vist havde skænket den uvederhæftige politimand sin gunst, betragter træt hans lig og mumler: „He was a kind of a man“.

Welles' kommentarer til sit værk er: „En politimand kan være alt undtagen dommer, og det er ved først at være dommer, dernæst politimand, at Quinlan handler forkert. At han opdager den skyldige, er kun en biting – Quinlan er en forbryder, for selv om det at slæbe en morder for retten er en vigtig opgave i retfærdighedens navn, mister den al betydning – ganske som fred, lykke, ligemeget hvad – hvis man kun kan fuldføre den på bekostning af menneskets ret og værdighed“.

I én eneste „optagelse“ i stadig bevægelse – det er filmens første – anbragte en mand en bombe i en hvid bils bagagerum. Et par kom og satte sig ind i vognen, som kørte af sted, og man fulgte den igennem den lille bys gader. Kameraet, der var anbragt på en motoriseret kamerakran, skiftevis tabte bilen af syne, skiftevis fangede den igen, som den forsvandt eller dukkede frem bag ved bygningerne – og kørte så foran den eller indhentede den, lige

indtil den ventede eksplosion indtraf. Det varede flere minutter. Og det var sandsynligvis den mest sensationelle optagelse i hele filmhistorien. På andre tidspunkter blev dekorationerne næsten sygelige. Unge forsultne mennesker og deres piger med lesbiske træk hengav sig til et vildt orgie rundt omkring sengen, hvor Susan lå, lammet af narkotika. Og man følte ligesom en kuldegysen over for den abstrakte og triumferende „mekanik“ i den bogstaveligt talt akrobatiske scene, hvor mikrofonen og båndoptageren indregistrerede Quinlans betroelser, mens kameraet svingede rundt om rækværket og buerne på en bro, der var omgivet af både vand og affald.

Men efter denne strålende og frygtelige neddykken i underverdenen måtte Welles påny gøre fire års bod ved at acceptere roller af nød og „fordi man nu engang skal leve“ – i „Roots of Heaven“ af John Huston, „Ferry to Hongkong“ af *Lewis Gilbert*, „Crack in the Mirror“ af *Richard Fleischer*, „David and Goliath“ af *Richard Pottier*, „Austerlitz“ (Fulton) af *Abel Gance*, „La Fayette“ (Franklin) af *Jean Dréville*.



Orson Welles

i „Confidential Report“
(„Monsieur Arkadin“)
(1955)

Fra august til oktober 1957 påbegyndte Welles alligevel i Mexico instruktionen af en „Don Quijote“-film efter egen opskrift og på et lille budget ligesom med „Othello“ og „Arkadin“. Han afslørede dengang: „Visse scener foregår på *Cervantes'* tid, og andre bliver overført til vor tid, for Don Quijote og Sancho Pansa lever endnu“. Andre sekvenser blev derefter optaget i Italien. Men alt dette skete inden for en snæver kreds – man vidste kun, at Welles spillede sig selv, og at han optrådte som medlemmand mellem tilskuerne og Don Quijote (*Francisco Reyguerras*), Sancho Pansa (*Akim Tamiroff*) og Dulcinea (*Patty McCormack*). „Ridderen af den bedrøvelige skikkelse“ skulle ride rundt mellem busser og Vespa'er og angribe lærredet i en biograf, for at forsvare heltinden i den film, der blev vist, hjælpe tyren imod picador'en under en tyrefægtning, rejse til månen, mens hans tjener, der var blevet på jorden, kritisk betragtede ham gennem et periskop. Endelig skulle han, efter at brintbomben var eksploderet, genopstå af asken – for „de idealer, han repræsenterer, er udødelige“. På nuværende tidspunkt ser det rigtigt nok ud til, at dette tillokkende „skitsealbum“ endnu ikke er helt færdigt. Indtil videre må vi derfor nøjes med at betragte ovenstående som forlydender.

Til gengæld står vi i disse efterårsdage over

for en ny stor begivenhed – kort og godt: „Processen“ efter *Kafka*.

Det begyndte med, at den parisiske producer *Saldkind* var interesseret i at engagere Welles til at instruere en „Tarass Boulba“-film. Tilfældigvis havde nogle amerikanske filmfolk de samme planer, og de kom først. Welles benyttede sig straks af lejligheden til at foreslå *Saldkind* en bearbejdelse af „Processen“, som han allerede i over fem år havde villet filmatisere. Han kom da også med følgende udtalelse: „Menneskeheden bliver mere og mere vanvittig. Jeg havde læst *Kafka* før krigen. Men jeg forstod ham først efter“. Han tilføjede: „I et samfund som vort har vi alle en betinget dom ... Det er en overmåde aktuel historie, der i dag kunne hænde enhver – og på samme måde i Rusland, Amerika, Italien, Øst-Berlin, Vest-Berlin – ja, selv i Frankrig. En morgen bliver man arresteret uden grund, man bliver stillet for retten, man bliver dømt. Man står magtesløs over for det absurde i tilværelsen, uretten (enten den er forsætlig eller ej), tilfældighedernes spil og det maskineri, der knuser en“.

Saldkind, der selv var blevet forfulgt under naziterroren, forstod straks den forbløffende fornuftige angst, der opflammede Welles. For hvad der skete i går, kan udmærket ske igen i morgen under en anden form. I øvrigt går der

ikke en eneste dag i denne verden, uden at mennesket forfølger sin næste.

Man besluttede altså at optage „Processen“. Og alle på Champs-Élysées havde medlidenhed med stakkels Saldkind. Man så ham allerede drevet ud i fallitten på grund af „the wonder-boy's“ formodede luner, men til almindelig overraskelse overskred totalomkostningerne ved filmen ikke 65 mill. NF, hvad der er relativt billigt for en produktion i international klasse. Man blev endog færdig med optagelserne seks dage før den fastsatte dato. Og hovedparten af pengene blev sandt at sige brugt til at engagere adskillige berømte stjerner for.

Welles, der var i topform, havde i et halvt år siddet i garagen til sin villa i Frégene og tilrettelagt drejebogen og dialogen. Ligesom *Honoré de Balzac* drak han kun kaffe – og sprang halvdelen af måltiderne over. Han var som forvandlet – for det var måske det emne,

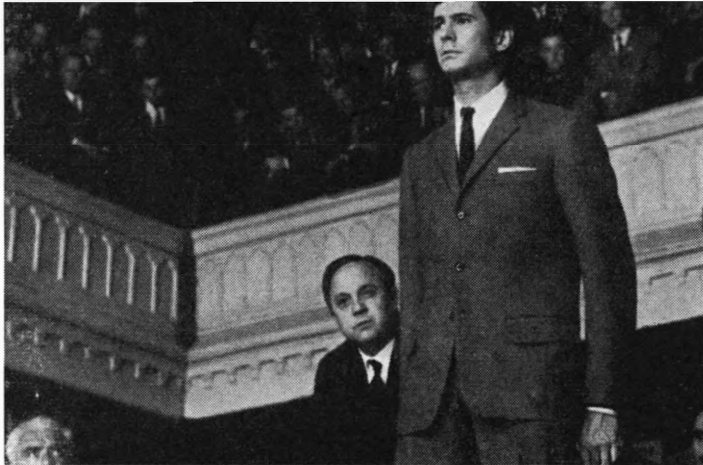
der interesserede ham mest siden „Citizen Kane“.

Det sted, hvor handlingen foregik, var principielt en imaginær by beliggende midt i Europa. Nogle scener blev optaget i Roms forstæder, andre i Zagreb. Og det var i denne bys udstillingspark i en kæmpehangar, at man rekonstruerede „det bureaukratiske helvede“, hvor helten skulle kæmpe mellem 750 statister, der skrev på 750 skrivemaskiner og passede 750 kimende telefoner.

En bleg marts morgen 1962 lå Welles, der ikke kunne sove, i et af vinduerne på Hotel Meurice (hvor han havde boet, siden han vendte tilbage til Paris). På den anden side af Seinen lignede urskiven på Gare d'Orsay „en enorm død måne“. Fascineret af dette mærkelige syn og ligesom drevet af en mystisk elektrisk strøm, klædte filmmanden sig på i største hast og begav sig over til den forladte og øde

Marlene Dietrich og Orson Welles i „Politiets blinde øje“ (1957)





Anthony Perkins
i „Processen“
(1962)

banegård, hvor der herskede en foruroligende stilhed som i en domkirke. Nogle dage senere stillede han sine apparater op derovre og optog mangfoldige sekvenser – især: scenerne med domstolen.

En fredsommelig ung mand, Joseph K (*Anthony Perkins*), bor i fru Grubachs (*Madeleine Robinson*) pensionat. En dag får han besøg af to politifolk, der beder ham om venligst at holde sig til disposition for dem. Han spørger dem hvorfor. Men han støder på en mur af tavshed. Han går derefter ind til frk. Bürstner (*Jeanne Moreau*) – en noget tvivlsom ung dame, der har værelse ved siden af hans. Han prøver at berolige sig i hendes selskab. Men den prostituerede jager ham ud af sit værelse, for hun er bange for denne naive person og tror, han er gal, når han fortæller hende om sit uforklarlige mellemværende med øvrigheden. På gaden er der nogle forbigående, der håner K. Og lidt efter lidt strammes nettet om ham. „Han møder nogle mennesker, som han beder hjælpe sig. Men ingen gør noget alligevel...“. En horde anklagere angriber ham under proceduren. Han tager en sagfører (Orson Welles). Dennes husassistent Leni (*Romy Schneider*), en blid, uskyldig ung pige, bliver forelsket i K, men hun kan intet stille op for at frelse ham – ligeså lidt som den lunefulde Hilda (*Elsa Martinelli*), retsskriverens flygtige kone – eller hans bedste kammerat, maleren Tintorelli (den london'ske sceneinstruktør *Bill Chappell*).

Sagen går sin ubønhørlige gang. Ved en undersøgelse af K's værelse konfiskerer politifolkene hans tøj til eget brug – i stedet for at bringe det til deponering. Den menneskelige races skødesynd! „... Alle giver en sludder for en sladder. Selv præsten. Han er et led i det system – ligesom den kirke, han tilhører – der har dømt K. Iøvrigt ligger domkirken i samme bygning som domhuset. Man tror, at Guds mand er venlig. Men i virkeligheden gør han intet andet end på ny at understrege fortvivlelsen for K.“

Man genfinder her visse af idéerne fra slutningen af manuskriptet til „Monsieur Verdoux“, som Welles solgte til *Charles Chaplin* i 1944, da han ikke selv kunne optage den.

I et mareridt ser K allerede en bøddels nøgne, kraftige og hårede arme, som slæber ham hen til torturkammeret. Uden at forstå noget lider han sin grufulde straf til den bitre ende.

Welles indrømmer dog: „Jeg har ændret slutningen. Hos Kafka dør K overtødet om sin skyld. I min version protesterer han til sidste åndedrag. Hans bøddler prøver at overtale ham til at begå selvmord. Det får de svært ved. Hans død bliver som en mislykket henrettelse. Han gør ikke hvervet lettere for dem: Han tvinger samfundet til at dræbe sig. Lad dem bruge atomvåben imod os, men jeg hjælper dem ikke“.

Cykliske visioner fra en verden, der er løbet løbsk – hajer, der slås – apokalyptiske indtryk.

Uden al tvivl er Orson Welles, siden Eisensteins død, den største af alle filmskabere...

Vivre sa vie

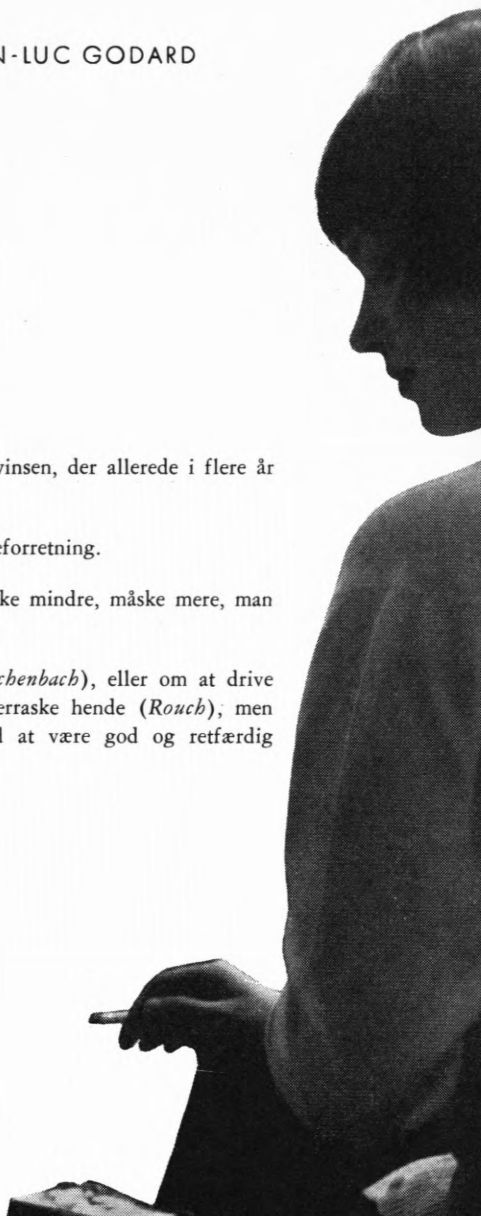
AF JEAN-LUC GODARD

Dette er historien om Nana S., en ung pige fra provinsen, der allerede i flere år har boet i Paris.

For tiden er hun ekspeditrice i en grammofonpladeforretning.

Min film vil følge hende i fem-seks måneder, måske mindre, måske mere, man kan ikke vide mere, man kan ikke vide det nøjagtigt.

Det drejer sig ikke om at udspionere Nana (*Reichenbach*), eller om at drive klapjagt på hende (*Bresson*), heller ikke om at overraske hende (*Rouch*); men blot om at følge hende: altså om intet andet end at være god og retfærdig (*Rossellini*).





De få måneder af Nanas liv, som jeg vil filme, har næsten ingen interesse for andre, men de er muligvis vigtige for Nana S.

I virkeligheden, som det hedder i sangen fra „Lola Montès“, vil Nana, der er yndefuld, d. v. s. fuld af ynde, vide at beskytte sin sjæl helt ved at give sin krop væk.

Med andre ord vil „Vivre sa vie“ føre bevis for det velbegrundede i de ord af *Montaigne*, der siger, at det er nødvendigt at give efter for andre og kun give sig hen til sig selv.

Kort sagt, i løbet af seks måneder overgiver Nana sig til prostitutionen, først som amatør, siden som professionel. „Vivre sa vie“ består af en snes af de mest betydningsfulde episoder, i filmisk forstand, fra disse seks måneder, uden a priori at ville retfærdiggøre dem eller dadle dem.

Egentlig vil jeg forsøge at gøre *det* håndgribeligt, som den moderne filosofi kalder væren i modsætning til væsen; men på samme tid, takket være filmen,



at gøre begribeligt, at der ikke er nogen egentlig opposition mellem disse to, at væren forudsætter væsen og vice versa, og at det er godt, at det er således.

Filmen begynder i en bistro i nærheden af Vaugirard. Paul og Nana diskuterer lidt svævende i caféen. Da filmen nærmest er melankolsk, er det måske på grund af den forskydningens lov, som *Renoir* holder så meget af, at Nana ofte spøger.

Paul er en mislykket journalist. Man forstår, at han og Nana har været regelmæssigt sammen de sidste år. De har sammen fået en lille dreng, som de, alt for affejende, har fået anbragt hos en eller anden. Skønt hun endnu elsker Paul, føler Nana lyst til at skifte lidt. De taler om en fyr, som hun for tiden går ud med engang imellem.

Vi genfinder Nana i grammofonpladeforretningen. Hun afløser en kammerat. Hun adspredte sig selv ved at benytte en serie af de samme clichéer med forskelligt udtryk.

Senere søger hun uden held at låne nogle tusind francs til at betale sit værelse med.

Om aftenen vil portnersken ikke lukke Nana ind, da hun ikke har betalt for sidste måned. Nana går igen og bruger de sidste penge, hun har, i biografen, da hun ikke har lyst til at træffe Paul igen. I en snack-bar i rue de la Convention tilbyder den fyr, som man allerede har talt om, hende en drink, cigaretter. Da hun ikke ved, hvor hun ellers skal gå hen, bliver hun hos ham.

Næste dag samme problem: Finde de fem tusind francs, der endnu mangler til værelset. Igen en arbejdsdag i grammofonforretningen. Om aftenen trækker Nana for første gang på Champs Elysées.

I rue Washington mønstres hun af en tilfældig mand, han går, men kommer tilbage. Han spørger hende: Nå, tager De mig med? Det er en misforståelse, men Nana siger mekanisk ja. De går. Han spørger, om det er her. Hun løfter hovedet, ser et neon-skilt: Hotel. Hun siger ja igen. Scenen slutter med et stort nærbillede af Nana, der ikke vil lade sig kysse på munden.

På boulevarderne har Nana mødt Josiane, en gammel veninde. Josiane har tidligere været billetklipperske i metroen, men sniger sig nu omkring ved Réamur-Sébastopol. De snakker sammen. Josiane køber en pull-over. Siden ledsager Nana hende til arbejdet.

Josiane præsenterer hende på en bar for Raoul. Mens de er optaget af spilleautomaterne, foretager politiet en razzia. Nana slipper bort.

Grammofonforretningen. Mellem klokken 12 og 13 går Nana ud for at spise en sandwich. Hun skriver til en dame, hvis adresse hun har fået af Josiane. Hun vedlægger et foto. Raoul kommer uventet. Han fortæller hende, at det er bedre at blive i Paris. Man tjener flere penge her.

Mens han følger hende til grammofonforretningen, stiller hun ham spørgsmål: Skal man indskrive sig et eller andet sted? Hvornår står man op om morgenen? etc...

Derefter ser man Nana tilbringe en ganske almindelig dag som prostitueret.

Man ser hende også en dag betjene en kunde sammen med en veninde.

Man ser hende også i færd med at danse en ny dans med Raoul i en kammerats café. Nana lægger mærke til en ung fyr, der er i gang med spilleautomaterne.

Man ser hende endelig prøve på at forlade Raoul; så ser man Raoul sælge hende videre til en anden fyr fra kliken, og Nana benytter sig af deres diskussion om regnskabet til at stikke af efter uvilkårligt at have trukket i Raoul.

Efter at regnskabet er afsluttet, flytter Nana sammen med den unge mand, som vi så i bistro'en. Før hun går på arbejde, drejer hun nøglen om hjemme.

Da hun passerer Pont des Arts, lægger hun mærke til, at Notre-Dame er meget smuk i dette blege og milde januarlys, som findes netop nu.

CLOSE UP

Det nye dameblad „Eva“ har, som alle nye blade, der vil være med på noderne, en side om film og teater. Udmærket. Men til den ende har man engageret den kendte *Ole Bornemann*, som i sin fundamentale mangel på filmforstand næppe overgås af nogen BT- eller aftenavis-anmelder. Følger man hans kritiske jugement, lokkes man ind til „månedens bedste film“: „Under brændende sejl“, der får de „allervarmeste“ anbefalinger med på vejen. I omtalen af en ny dansk film, „Det støver stadig“, begynder Bornemann med at anmelde filmens længde for derefter stilistisk elegant at gå over til at anmelde publikumsreaktionerne, og således fast overbevist om filmens kvalitet tør han afsløre, at *Søren Elung Jensen*, forøvrigt er en aldeles udmærket kunstner. Filmen får tre stjerner, selv om Bornemann godt er klar over, at han vil „blive udlagt som intellektuel undermåler“. Gad vidst om han ikke får succes på en sådan bemærkning, den går da lige til hjertet. Mand, hvor er han ligefrem og jævn. Det passer også glimrende med hans afsky for „De uskyldige“. Det er sandelig ikke noget for husmødre og Ole Bornemann, det er „bestialsk og perverst“ – „og det eneste positive, man kan sige om dette produkt er, at *Deborah Kerr* medvirker“. I sine 5 anmeldelser nævner Bornemann kun to instruktører: *Peer Guldbrandson* og *Henry James!* Sidstnævnte, der døde i 1916, skulle have iscenesat „De uskyldige“ fra 1961.

P. M.



Den på flere måder meget idealistiske *Mikael Sne* giver i en omtale af „Kosmorama 58“ i „Land og Folk“ d. 28. 10. 1962 udtryk for den opfattelse, at det pågældende nummer er „pænt og underholdende“ og „så takkeligt, at enhver frøken, hvem alderen har berøvet gebisset, vil kunne hygge sig med det“. Det rimer ikke rigtig med den robuste Snæs forbløffelse over *Jean Bérangers* karakteristisk af *Orson Welles* og *Douglas Sirk*. Det er vist første gang, det danske sprog få lov til at viderebringe den opfattelse, at Welles og Sirk er to af filmkun-

stens største personligheder, så kan Sne forbløffes af det, hvilke emotionelle storme må det da ikke vække i de filminteresserede frøkners langt mere følsomme sind? Sensationer, som den vi oplevede en lørdag i foråret, da vi læste en filmanmeldelse i „Land og Folk“ uden at finde NATO nævnt, kan vi vel næppe præstere – dette sagt i al elskværdighed – men vi kan selvfølgelig altid udnævne *Mikhaïl Romm* til en af vore yndlinge. Dog, det ville ikke blot være u-takkeligt, det ville være direkte forargeligt.

P. M.



I det svenske filmtidsskrift „Chaplin“ har redaktøren givet udtryk for fornærmet forundring over, at „Kosmorama 57“ rummede en artikel om „Hollywood/Humanisme“. Han finder ikke blot, at artiklen er snakkesalig, hvad han måske nok har ret i; han er desuden på det nærmeste harmdirrende over, at folk, der redigerer et filmtidsskrift i 1962, kan finde det rimeligt at koncentrere sig om noget efter hans mening så komplet underordnet som Hollywoods humanisme. I stedet anbefaler han udarbejdelse af artikler om sadismen i Hollywood, masochismen i Hollywood osv., hvilke forhold forekommer ham langt mere relevante og iøjnefaldende i den amerikanske filmproduktion end humanismen. „Kosmorama“ vil i den anledning gerne understrege, at den pågældende artikel fremkom som en bevidst manifestation af nærværende filmtidsskrifts stærkt positive holdning over for amerikansk filmproduktion, der muligvis er præcis så sadistisk og masochistisk, som „Chaplin“ gerne vil se det, men som efter vort skøn også rummer et betydeligt humanistisk indhold, hvilket turde være langt væsentligere. „Chaplin“s synspunkt tilhører en pueril og antikveret skole, der af misforstået sociologisk interesse og med tydelig puritansk holdning har kulegravet amerikansk film for at forlyste sig med de mange abgeschmackte lækkerier. Vi kan kun finde det heldigt, at vor artikel har bragt de forargede „Chaplin“-folk ud af busken; det er altid muntert, når folk demonstrerer deres enøjethed så grotesk, som det skete i kommentaren til „Hollywood/Humanisme“.

J. S.

DET

gyldne år

Af Jakob Oeschlag

„Hvis der nogen sinde har været en tid, hvis der nogen sinde har været et år, i hvilket vore film på trods af de kriser, der præger de internationale film, har vist sig at have en enestående styrke, så er det nu, i år“.

Denne udtalelse er af den italienske filmkritiker *Gian Luigi Rondi*, men den dækker de fleste italienske filmkritikers mening. Grunden til denne begejstring er ikke, som man kunne tro, de store italienske instruktørers (*Antonioni*, *Visconti*, *de Sica* etc.) sidste film, men skyldes, at 1962 har bragt film af de instruktører, der er ved at skabe sig et navn i Italien (*Rossi* og *Pasolini*) og at en hel del instruktører netop i år har skabt deres første film, det gælder *Bernardo Bertolucci*, *Eriprando Visconti* (en nevø til *Luchino*) og *Giuseppe Patroni Griffi*. Skal man vurdere ovennævnte udtalelse, er det altså nødvendigt at se nøjere på netop disse film og netop disse instruktører.

Selvfølgerlig opstår der ikke pludselig væsentlige filminstruktører uafhængigt af hinanden og af deres tid. Filmen bruges i Italien mere end i noget andet land til angreb på samfundet (*Pasolini*, *Bertolucci*), på den følelseskolde stræber (*Rossi*) og på den vedtagne moral (*Eriprando Visconti*). Kun en enkelt instruktør (*Griffi*) har været mere optaget af formen end af indholdet og har derved skabt en perfekt-indholdsløs film. Derfor vil de fleste af de nye italienske film oftere blive vurderet ud fra ideen end ud fra de krav, man normalt stiller til filmkunst. Situationen er meget lig den hjemlige i forbindelse med *Henning Carlsens* „Dilemma“. Karakteristisk er diskussionen omkring *Pasolinis* „Mamma Roma“. De mennesker, der er for filmens ide, har rosten den, og ideens modstandere har angrebet den på en måde, der intet har med filmkritik at gøre. Den væsentligste indvending mod filmen har været de uartige ord, der siges i den, det har ligefrem

ført til en retssag, og *Pasolini* selv er blevet angrebet for at bruge tidligere fanger til væsentlige roller i filmen.

Pasolini er den mest omdebatterede person i italiensk film i 1962. Han begyndte som forfatter og kom til filmen som drejebogsforfatter. Vi har set eksempel på hans samarbejde med *Bolognini* i „La Notte Brava“. I hans egne film „Accattone“ og „Mamma Roma“ vender han tilbage til det samme emne som i „La Notte Brava“, fordi han i sine egne film, som han selv siger, ikke vil udforske nye områder i sine emner, men blot udtrykke sine ideer ved hjælp af en ny teknik.

Hans nye film „Mamma Roma“ begynder med et bryllup. Den forhenværende alfons *Carmine* skal giftes og vil slå sig ned på landet. Derved bliver en af hans ludere *Mamma Roma* „frigivet“. Hun kan nu realisere sit ønske om en borgerlig tilværelse, købe en frugtvogn og få sin søn *Ettore* hjem. Men alfonsen bliver hurtigt træt af den landlige idyl, han kommer tilbage og tvinger *Mamma Roma* til at genoptage sit gamle erhverv. Han truer med at afsløre det hele for sønnen. Denne får det imidlertid at vide af sine kammerater og begår et håbløst tyveriforsøg på et hospital, kommer i fængsel, går amok, da en af fangerne fløjter moderens yndlingsmelodi, kommer i spændetrøje og dør. (Dette dødsfald bygger på en autentisk begivenhed).

Det lyder som en tragisk samfundskritisk film, men det er det ikke. Filmen er nærmere en folkekomedie med en urimelig hård slutning. Dette skyldes filmens midtpunkt, *Anna Magnani* som *Mamma Roma*. Aldrig har hun været så vital, aldrig har hun grint så meget, og aldrig har hendes spil virket så udvendigt. Det har ikke været noget let samarbejde mellem *Pasolini* og *Anna Magnani*. *Pasolini*, der i „Accattone“ udelukkende brugte „skuespillere

taget fra det virkelige liv“, er vant til at optage korte scener ad gangen for ikke at sætte sine unge uøvede folk på for store prøver, medens Anna Magnani kræver en lang scene for virkelig at kunne spille sig ud.

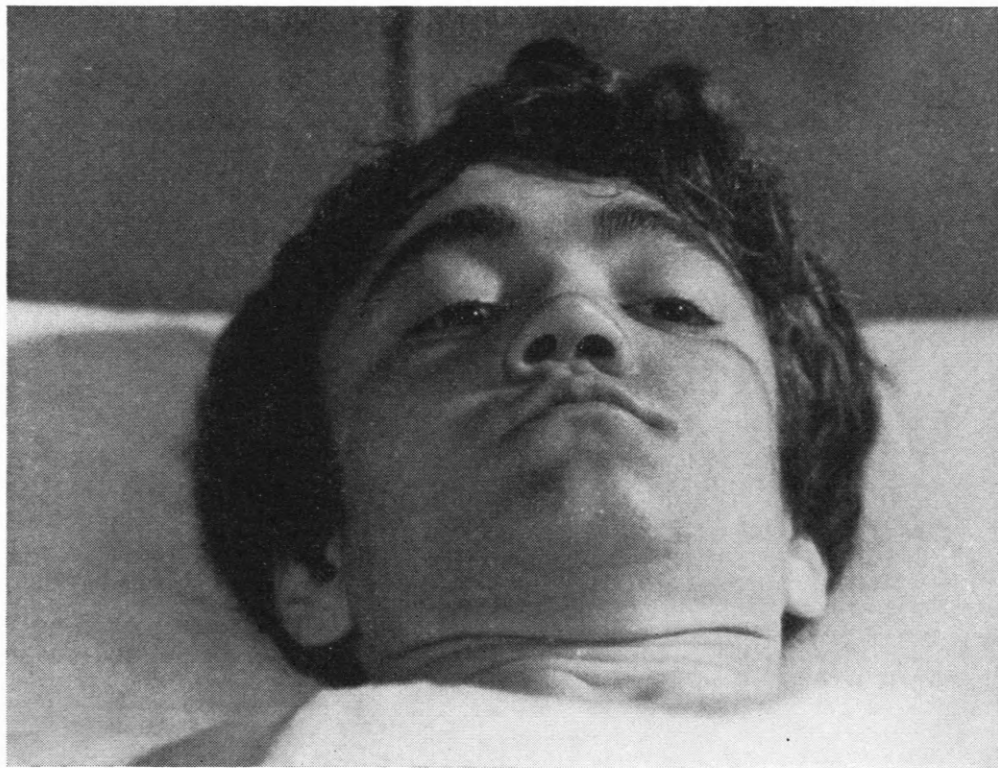
Alfonsen Carmine spilles af Pasolinis yndlingsskuespiller *Franco Citti*, der spillede titelrollen i „Accattone“. Filmens største præstation udføres af *Ettore Garafalo* som sønnen. Han er et glimrende eksempel på Pasolinis eminente evne til at finde og bruge ukendte amatører, som han ofte samler op, når de bliver løsladt fra fængslerne. *Franco Citti* var i „Accattone“ et andet eksempel, men her i „Mamma Roma“ virker han for professionel.

Selv om miljøet er meget lig det, Pasolini brugte i „La Notte Brava“, er der en væsentlig forskel på drejebogsforfatteren Pasolini og in-

struktøren Pasolini. Medens han i sine drejebøger for andre beskriver et miljø, prøver han i sine film at beskrive menneskene. Selvfølgelig griber disse beskrivelser ind i hinanden, for Pasolini mener, at mennesket ikke har en fri vilje; dets handlinger er dikteret af miljøet, der har præget dem, og af det afhængighedsforhold de står i til andre mennesker enten ved at elske dem, som Mamma Roma elsker sin søn, eller ved at frygte dem, som Mamma Roma frygter sin alfons.

Det eneste, menneskene i dette miljø har sammen, er frygten for den fælles fjende, myndighederne. Disse mangler fuldstændig forståelse for det enkelte menneske, for dem er alle de scooterkørende unge forbrydere, og da en af dem, Mamma Romas søn, bliver fanget for et ligegyldigt tyveri, bliver han sat i fængsel

Ettore Garafalo som sønnen i Pasolinis „Mamma Roma“



sammen med hærdede forbrydere, og da han går amok, prøver man ikke at finde årsagen til hans raseri, men lægger ham i spændetrøje, hvor han dør. Mamma Roma fatter ikke hans død. Hun har jo gjort alt for ham. Hendes drøm om den småborgerlige lykke er slået itu, for det væsentligste i denne drøm var at skabe en tilværelse for sønnen.

Nogen stor film er det ikke blevet. Bedst er den, hvor Pasolini glemmer sine politiske ideer og blot prøver at skildre de mennesker, han elsker så højt. Især er de scener, hvor han skildrer udviklingen i forholdet mellem Mamma Roma og sønnen, fine. Første gang de mødes på landet, hvor han bor, vil han næppe kendes ved hende, men efterhånden udvikler der sig et næsten rørende forhold mellem dem. Der er en scene, hvor de danser sammen hjemme i lejligheden, medens moderen synger sin yndlingssang; der er en scootertur, hvor sønnen kører med moderen bag på, på den scooter, kvarterets flotteste, som moderen har givet ham. Men forholdet ødelægges igen først på grund af moderens jalousi og frygt for hans kammerater og endelig, da han opdager moderens dobbeltlivværelse.

Pasolini har betydet meget for de nye film i Italien. Det er lykkedes ham at skabe film af en vis kvalitet, der kan forstås af alle både hvad ide og historie angår. Derfor er han en meget farlig person, der ustandselig angribes, hvad også den tåbelige sag om de uartige ord i „Mamma Roma“ viser. Det vigtigste ved ham er, at han med sine ideer har præget en del unge instruktører, en enkelt af dem, Bertolucci, har i år afsluttet sin første film „La Commare Secca“.

Bernardo Bertolucci er Italiens yngste instruktør, kun 20 år. Hele hans filmiske udvikling har været præget af Pasolini, der brugte ham som assistent til sin første film „Accattone“ og som gav ham ideen til „La Commare Secca“ (romersk slang for døden) og hjalp ham med at skrive drejebogen. Det er altså drejebogsforfatteren Pasolini, der har haft betydning for „La Commare Secca“; filmen minder da også mere om „La Notte Brava“ end om „Accattone“ og „Mamma Roma“. Den skildrer forskellige personer, der ved et tilfælde har været i nærheden af et sted, hvor en luder er blevet myrdet. De bliver afhørt af politiet, men

alle har noget at skjule. Det lykkes dog til sidst politiet at finde den skyldige.

Det er en meget forvirret film, som selv italienerne har haft svært ved at følge. Det er ikke helt klart, hvornår Bertolucci skildrer virkelige begivenheder, og hvornår han skildrer personernes løgnehistorier. Bertolucci prøver tit at skildre personerne ved hjælp af deres omgivelser, illustrere det tragiske i luderens tilværelse ved hjælp af opvarmet kaffe og regnvejr, men effekten er blot komisk, især da scenen gentages fjerde gang. Alligevel har han held til at give et billede af enkelte personer, der huskes. Det gælder to unge mænd, der hævder, de har haft et romantisk møde med to jævnaldrende piger, men som i virkeligheden har hugget en frakke fra en homoseksuel mand. De prøver at flygte, da politiet vil hente dem til afhøring, og under flugten drukner den ene af dem.

Stærkest står morderen. Da han bliver fanget, kommer det til voldsom kamp, og morderen forsvarer sig med, at det ingen forbrydelse er at dræbe en luder. Ligesom Pasolini forstår Bertolucci, at arbejderklassen i stedet for at være solidarisk er præget af en småborgerlig moral- og retfærdighedsfølelse, der gør, at man ikke kan finde sammen, men at man lever i mistro til hinanden.

Det er en stor opgave, Bertolucci har prøvet at løse, for stor. Det lykkes ham ikke at holde sammen på historien, men i glimt viser han talent, så man må betegne ham som lovende, et udtryk, der med fuld ret kan bruges, da han blot er 20 år. Både Pasolinis og Bertoluccis film foregår i et miljø, der må betegnes som underklassen, og fælles for dem er, at de både angriber undertrykkerne og de undertrykte.

To andre film er også udpræget kritiske, det gælder Rossis „Smog“ og Eriprando Viscontis „Una Storia Milanese“. Disse film er mere konsekvente i deres angreb, idet de ud fra en historie angriber en enkelt ting. Rossi succesmennesket og Visconti den vedtagne moral. Derved er de blevet mere dybtgående og klarere i deres argumentation. Tilmed er de begge, især Rossis, udmærkede film. „Smog“ handler om en ung italiensk sagfører, der er på vej til Mexico for at ordne en mondæn skilsmisssag og undervejs gør ophold i Los Angeles. Han er det udprægede kolde succesmenne-



Bernardo Bertoluccis debut „La Commare Secca“

ske, der lader fornuften råde i alle forhold. Alt for karrieren. Han er forlovet med en indflydelsesrig persons datter, ikke fordi han elsker hende, men fordi han kan bruge hende. I Los Angeles bliver han indfanget af det nye liv. Han møder to italienere, en ung mand, der ikke har haft succes i Amerika, men som lever af at lære fine damer italiensk, og en ung pige, der har fået alt, der kendetegner den ydre succes, egen lejlighed med swimming-pool, stor bil og fornemme venner. Hun tager sagføreren med til et selskab hos nogle rige venner, men hun skuffes, da han mere er optaget af at knytte vigtige forbindelser end af hende. Hun forlader ham og tager hen til den anden italiener, medens sagføreren besøger et plasticelvede af et moderne hjem. Filmen slutter symbolsk, den er i øvrigt rig på symboler, med at han står alene i huset og ikke kan finde udgangen, spærret inde i den verden, han ønsker at leve i.

Det er den første italienske film, der er optaget i Amerika. Det har ikke været Rossis mening at give et dokumentarisk billede af Los Angeles, men i højere grad at skildre byen således, som italienere opfatter den. Han beskriver derfor de kendteste steder, Beverly Hills – Sunset Boulevard etc. og skriver navnet over billedet, fordi navnet alene virker ved den kraft selve ordet har. Han har heller ikke forsøgt at skildre det amerikanske overflademenneske, titlen er derfor en smule misvisende, men alligevel har en del amerikanere følt sig stødt. Idéen med filmen er at vise de chancer, den italienske sagfører får for at ændre sig; de nye forhold, pigen etc. Derfor gælder angrebet kun det kolde succesmenneske. Selv om han er ensom til sidst, er han ikke uheldig eller angrende. Hans besøg har været en succes, han har lært mennesker at kende, som han kan få brug for. Prisen, ensomheden, er han villig til at betale. Spillet i filmen er storartet. Som sag-

føberen ses en af Italiens største skuespillere, *Enrico Maria Salerno*, der også spillede hovedrollen i Rossis gennembrudsfilm, „Odisea Nuda“. De to andre store roller spilles af succsparret fra „Rocco og hans brødre“, *Annie Girardot* og *Renato Salvatori*. Selvom filmen kan virke noget elementær og meget konstrueret, det gælder også de enkelte billeder, er det den eneste af de mindre kendte italienske film fra i år, man gerne vil gense i en dansk biograf.

En væsentlig ting ved filmen er, at dens problem er almengyldigt, selv om det er italienske forhold, der beskrives. Det er ikke tilfældet med den anden film, der omhandler et enkelt problem, Eriprando Viscontis debutfilm „Una Storia Milanese“. Ligesom „Smog“ foregår den i de bedre kredse. Hovedpersonen er en ung pige, der tiltrækkes af to mænd, en ældre og en yngre. Hun afbryder forholdet til den ældre, da hun mener at elske den anden

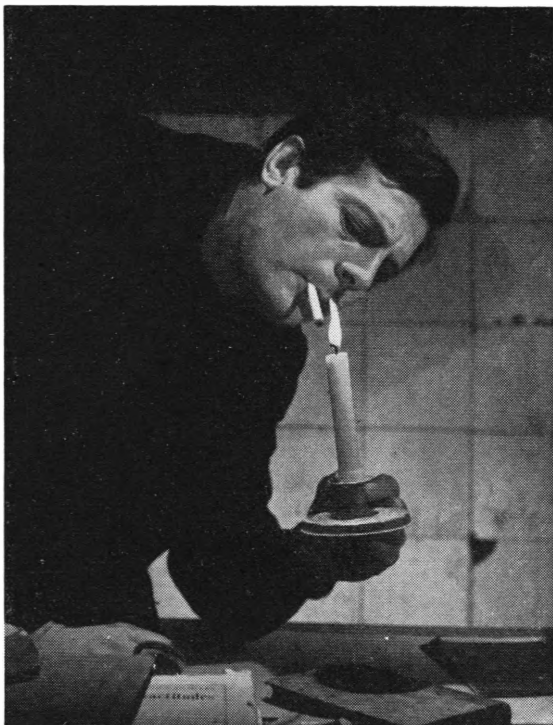
mere. De tager på week-end sammen i sommerhus. Hun bliver gravid, den unge mand vil øjeblikkelig giftes, men hun nægter; hun elsker ham ikke nok. I stedet aborterer hun. Filmen slutter med, at de mødes endnu en gang. De har intet at sige hinanden. Til sidst siger han: „Jeg ringer ved lejlighed“. Han løber væk. En sporvogn kommer og skjuler ham. Da sporvognen er kørt forbi, er han forsvundet.

Filmen har vakt fantastisk opsigt i Italien, for Visconti går i sin film helt ind for den unge piges handling. Mærkværdigvis har censuren ikke gjort andet end at forbyde den for alle unge under 18 år. Filmen kan ikke i samme grad chokere og interessere et dansk publikum. Herhjemme hersker ikke den katolske moral, der gør forhold uden for ægteskab til synd og abort til mord. Spillet i filmen er godt. Bedst er den meget smukke franske skuespillerinde *Daniele Gaubert*. Den mandlige hovedrolle spilles dækkende af *Enrico Thibaut*,

Franco Rossis „Smog“



Marcello
Mastroianni
i „Cronaca
familiare“



der helt illuderer som type. I en mindre rolle ses den meget omtalte unge instruktør *Ermanno Olmi*, som uden tvivl har været Visconti til stor hjælp, da han selv har optaget en film i Milano.

Den sidste film fra Italien skal her blot nævnes som et kuriosum. Det er Giuseppe Patroni Griffis debutfilm „Il Mare“. Den viser, hvordan det går, når man prøver at efterleve de stores ideer om film uden at eje deres geni og uden overhovedet at have personligt talent. Det er en krukke og søgt modernistisk film. Ideen er den, at som havets rullende bølger går bevægelserne i menneskenes sind. Meningen er den rigtige, at hvor et billede kan skildre følelsen, må talen forstumme, og billede på billede, det ene smukkere end det andet, vises, men alt er goldt og indholdsløst. Filmen er bredt ud over næsten 3 timer. Det er modernisme, brugt ikke for at udtrykke noget, der kun kan udtrykkes gennem moderne kunst,

men for at dække over instruktørens manglende talent. Griffi er en af Italiens populæreste dramatikere, nogen fremtid som filmand har han næppe.

Lad os vende tilbage til Gian Luigi Rondi.

„Vi er sandelig i det gyldne år“, siger han. Det er en noget overdrevet påstand. Af de 5 film, der her er nævnt, og som bl. a. ligger til grund for hans udtalelse (yderligere burde især *Zur-linis* „Cronaca Familiare“ nævnes, men den blev omtalt af *Bjørn Rasmussen* i sidste nummer af „Kosmorama“) har kun „Smog“ virkelig karat. Fælles for de her nævnte instruktører er, at de kan deres håndværk, alle film har smukke billeder, men det har *Ankers* „Komtesse-film“ også. Selvom man på baggrund af Rondis udtalelse skuffes ved mødet med disse film, vil man følge filmenes skabere med interesse, for Rossis vedkommende endog med forventning.

Vor kunstopfattelses transformering

Af Henning Transgård

Det forekommer mig, at vor kunstopfattelse i disse år undermineres fra forskellige sider, og i det følgende vil jeg forsøge at tage bestik af nogle af disse nye synspunkter og omvurderinger.

*

En af de interessanteste filmfolk at nævne i forbindelse med problemstillingen *kunsten og virkeligheden* er Jean Rouch, om hvem Louis Marcorelles engang sagde, at han skrev historie samtidig med at han skabte den. I „La Pyramide Humaine“ bringer Rouch således 2 grupper, en hvid og en farvet, sammen og skildrer deres forsøg på at leve sammen, og en lignende metode anvendes i hans „Chronique d'un Été“.

Rouchs opfattelse (model) af forholdet forsker-objekt (virkelighed) er herved i opposition til naturvidenskabernes model af dette forhold, som filmen normalt bygger på. Denne model er i princippet en måling, en beskrivelse, et hjørne af virkeligheden set gennem et temperament, mens den nye samfundsvidenskabelige model (Rouch er sociolog) fremhæver iagttagereens indflydelse på objektet, *ophæver adskillelsen mellem iagttagere og iagttaget* og ser hele processen som en serie gensidige påvirkninger.

Iøvrigt har den franske romanforfatter Michel Butor fremsat lignende synspunkter og f. eks. peget på en romans ændring af den beskrevne virkelighed.

*

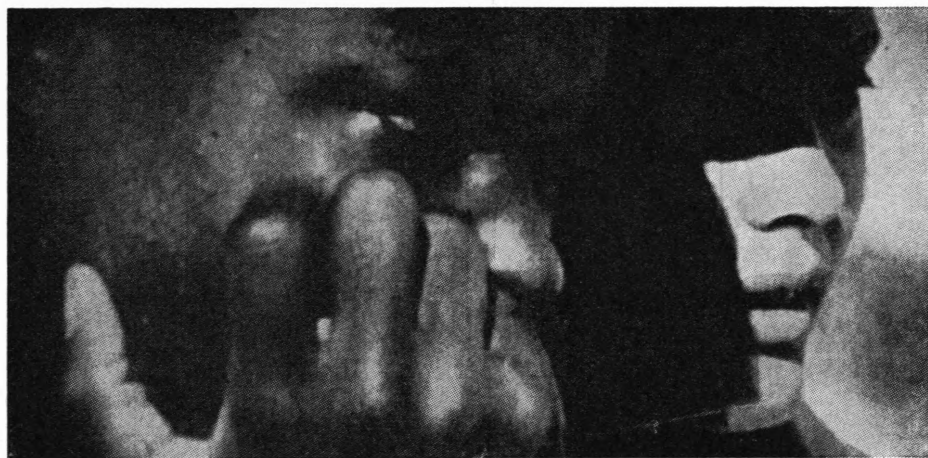
Implicit i alt dette er imidlertid den antagelse, at kunsten *ikke* er væsensforskellig fra anden kommunikation i samfundet, hvilket jo i forhold til den traditionelle kunstopfattelse må betegnes som en devaluering, hvad der også kommer til udtryk i mange udtalelser, hvor kunsten ligesom bliver fundet for let i forhold til virkeligheden.

Sidney Newman, den nye leder af B.B.C.'s TV drama-afdeling, har således udtalt følgende: „There is a tremendous need for dramatising the problems of an increasing materialism. I like plays about advertising agencies. I like plays about take-over bids. I like plays about the people who are in a position of leadership

and control: very dramatic figures – and they wear ordinary suits today, they are not generals any more and not necessarily eminent statesmen.“ Erstat ordet *plays* med dokumentarfilm, reportage eller rapport!

Endnu mere aggressive over for den traditionelle kunstopfattelse er de bemærkninger, den franske forfatter Claude Simon har fremsat i forbindelse med udgivelsen af sin roman om den spanske borgerkrig. Simon kritiserede kollegaen André Malraux's bog „Håbet“ med samme tema, fordi Malraux „ud fra sin opfattelse af romanens (kunstens) funktion og væsen optræder som den gudlignende digter, der påstår at kende alt om sine personer, og som i en opdigtet handling med opdigtede personer tror at kunne bringe vidnesbyrd om en hel epoke“. I sin bog har Simon „kun villet beskrive, hvad den spanske revolution var for ham personligt ud fra den opfattelse, at alt, hvad han med redelighed kan sige at kende til denne revolution, er det, han selv har oplevet med sine egne sanser“. (Citaterne er fra en artikel af Niels Egebak i Aktuelt's tillæg Weekend 20/5–62).

Dette fører os logisk over i spørgsmålet *hvorfor*, spørgsmålet om motiver, hvor man oftest træffer på, hvad man kunne kalde det psykoterapeutiske synspunkt, her fremsat af Villy Sørensen: „Kunsten er ikke afskrækkende, fordi den er intellektuelt svær tilgængelig, men fordi den er ubehagelig, fordi den stiller et krav meget mere nærgående end al mulig filosofi. Min personlige erfaring er den, at megen digtning mislykkes for mig og noget lykkes. Og forskellen mellem disse 2 former for digtning er meget let at føle for en selv. Det der mislykkes, er det der bunder i forfængelighed. Ikke bare i den forstand, at man har villet skrive om et større tema, end man kunne magte, men også i den forstand, at man skriver ud fra visse følelser, som ikke er ægte.“ „Det vil sige ens egne?“ „Jeg vil snarere sige, at de er ens egne men ikke følelser. Følelser er altid rettet mod nogen eller noget i omverdenen, mens de „følelser“, der ikke kan skabes kunst af, kun har en selv som genstand. En følen sig. Eller altså forfængelighed. Det vil ikke sige, at kunstneren i de værker, der lykkes, er et ædelt følende menneske, men at følelseslivet, som altid er kunstværkets grundlag, i selve værket undergår en renselse. Denne ople-



Fra Jean Rouchs „Chronique d'un été“

velse ligger bag min distinktion mellem det private og det personlige.“ (Interview med Villy Sørensen i Information).

Til sidst et kort referat af kulturhistorikeren Raymond Williams' („The Long Revolution“ og „Culture and Society“) kulturopfattelse. Ifølge Williams kan ordet kultur bruges om 3 ting: 1. den *levende* kultur (kultur er vaner), 2. hele den *optegnede* kultur og 3. vort udvalg af 2, den *selektive* kultur, som igen er en del af vore forudsætninger og altså en del af 1.,

vor umiddelbare oplevelse af os selv og vor omverden. Men ved kun at anvende én betegnelse for hele den optegnede kultur skelner Williams altså heller ikke mellem kunst og anden kommunikation.

For at summere: Vor kunstopfattelse angribes fra forskellige vinkler: 1. Kunsten betragtes med mistillid i forhold til virkeligheden. 2. Kunsten ses som en form for psykoterapi. 3. Der sættes lighedstegn mellem kunsten og anden kommunikation i samfundet.

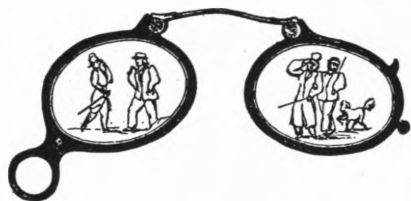
TIDSSKRIFTERNE

Der kommer stadig flere nye filmtidsskrifter, og karakteristisk er det, at de ofte opstår i opposition til de etablerede ældre tidsskrifter. At der i England er flere grupper, som er absolut utilfredse med „Sight and Sound“ er ingen hemmelighed, og „Movie“ er et nyt organ, hvor mere eller mindre rebelske og talentfulde unge skribenter kan lufte deres mere eller mindre originale synspunkter. Der er hidtil kommet tre numre i et ualmindeligt smukt ydre udstyr. Et nummer har været helliget Otto Preminger, og nr. 3 indeholder første del af en Hitchcock-artikel, en artikel om Minnelli, og manuskriptet til Chris Markers „Cuba Si!“

Også i USA vrirler det frem med nye tidsskrifter. „Vision“ er et New Yorker-tidsskrift, der foreløbig udkommer i duplikeret form, og som først og frem-

most henvender sig til et filmklubpublikum. Indholdet i nr. 2 har ikke meget mere end lokal interesse. Flere af de ældre betydningsfulde tidsskrifter har i den senere tid ekscelleret i numre, helliget et bestemt emne. Oktober-nummeret af „Positif“ er således helt optaget af Marilyn Monroe, „Cinéma 62“ har i et af sine seneste numre behandlet „le western“. November-nummeret beskæftiger sig også med MM. Blake Edwards har fået sit eget nummer af „Présence du Cinéma“ (nr. 15-16, september-oktober). „Chaplin's oktober-nummer (nr. 31) drejer sig om polsk film og indeholder bl. a. leksikalsk-korte karakteristikker af ca. 30 polske filmfolk.

„Films and Filming“ bliver større og større. Novembernummeret er på næsten 80 sider og har artikler af Leopoldo Torre-Nilsson og Mark Robson. I serien „Great Films of the Century“ er turen kommet til „La règle du jeu“, og i artikelrækken „The Decade“ er man nu nået til Frankrig.



Splidagtig

WEST SIDE STORY („West Side Story“). Prod.: Mirisch — Seven Arts, 1961. (Robert Wise). Instr.: Robert Wise og Jerome Robbins. Manus.: Ernest Lehman efter Robert E. Griffith og Harold S. Princes scenemusical med tekst af Arthur Laurents og sange af Stephen Sondheim. Foto: Daniel L. Fapp (Panavision 70, technicolor). Klipping: Thomas Stanford og Marshall M. Borden. Dekor.: Victor Gangelin. Kostumer: Irene Sharaff. Fortekster: Saul Bass. Musik: Leonard Bernstein. Koreografi: Jerome Robbins. Medv.: Natalie Wood, Richard Beymer, George Chakiris, Russ Tamblyn, Rita Moreno, Tony Moriente, Tucker Smith, Simon Oakland, William Bramley, Sue Oakes.

„West Side Story“ er ikke filmmusical'ens højdepunkt. Dette nåedes allerede i 1949 med „Sømand på vulkaner“ („On the Town“), og WSS når selv i sine bedste afsnit ikke længere end denne mirakuløse film, og hvor den søger at komme videre, kommer den til kort. På scenen var det kuppet i WSS at lade det shakespearske romantiske kærlighedsmotiv udfolde sig i en moderne, rå virkelighed, som var stiliseret. Overføringen til film af historien om Romeo og Julie i baggården har stillet skaberne over for store problemer, som til dels er forblevet uløste. Man har ført handlingen ud i virkeligheden, men har som helhed givet afkald på den stiliserede realisme, som var det spændende i originaludgaven. I filmens første halvdel, der er langt den bedste, er det lykkedes. Præsentationen af de to bänder er fremragende. Når de slentrer hen ad gaden og bevægelserne glider over i næsten klassisk koreograferede trin, indfinder de æstetiske chokvirkninger sig omgående. Det er livsaligt at se på. Koreografiens præcision og de medvirkendes talentfulde professionalisme skaber i de første og i enkelte af de senere sekvenser højdepunkter af musikkunst, men med indførelsen af det lyrisk-erotiske bliver filmen slap, ikke blot på grund af Natalie Woods og Richard Beymers pæne og karakterløse spil, og filmen kommer ikke ud af stedet i nogen henseende i de intime scener. Robert Wise er ikke meget fortrolig med den romantiske kærlighed, men er

tydeligvis i bedst form i de aggressive og hårde afsnit. Filmen er således betydelig mere markant end stykket i det kontroversielle, som er trukket stærkere frem. Racehadet og protesten mod den firkantede lovmæssighed betones voldsomt, og Amerika-satiren er ofte meget pågående. De mindre ændringer, der er foretaget, synes også at være forbedringer. Det forekommer rigtigt, at man har flyttet det pragtfulde „Officer Krupke“-nummer frem, således at det kommer til at korrespondere med Puerto-Ricanernes diskussionsballet „America“. Begge numrene er fremragende i filmen. Det er i det hele taget i ensemblenumrene, at der er liv og lidenskab i de geometriske konstellationer af de dansende. Uheldigt er derimod de fotografiske fiksfakserier og farveeksperimenter. Disse er ligesom den selvhøjtidelige overture udtryk for trangen til at gøre filmen fin og prætentios, og filmen er i det hele taget splidagtig med sig selv. Der kommer aldrig nogen rigtig forbindelse mellem det vitale i gruppescenerne og det følsomme i de intime afsnit. WSS er bedst, når den gengiver virkeligheden artificielt, men den falder tilbage på ordinære klicheer, når den skal skildre det tragiske, de vældige romantiske følelser, og det vil næppe være helt forkert at drage den konklusion, at musicalformen er skabt for at give udtryk for livsudfoldelse, for aktivitet, for ydre og indre bevægelighed. WSS overbeviser i hvert fald ikke om, at det er muligt at presse de store højtidelige følelser ind i formen.

Ib Monty.

Dit og mit

DILEMMA. Prod.: Henning Carlsen, Minerva Film og Bent Christensen Filmproduktion 1962. Instr. og manus.: Henning Carlsen efter Nadine Gordimers roman „A World of Strangers“ („I fremmed Land“). Foto: Henning Kristiansen og Arne Lagercrantz. Musik: Gideon Nxomala (+ Max Roach „We Insist“). Medv.: Ivan Jackson, Zakes Mokae, Evelyn Frank, Marijke Haakman, Gideon Nxomala, Cocky Thlothelema, Shirley Jeffery. Sang: Sophy, „The Five King-Kong Cuties“, Ben Masinga, Abbey Lincoln.

Der er ingen grund til på dette sene tidspunkt at give sig til at dissekere Henning Carlsens debut i den halvdokumentariske spillefilm. Der har været talt og skrevet meget om den, og modtagelsen har efter vor mening stort set været fair. Den er stilistisk ikke helt vellykket,

spillescenerne „råber“ lidt for meget af konstruktion og røde understregninger, kontinuiteten svigter hist og her (mindre ved 2. gennemsyn end ved 1.), filmen knækker lidt over i sidste trediedel, hvor indre monolog og eftertænksomhed afløser dialogen og de ydre påvirkninger, etc., etc. Men vi går ind for filmen, fordi den er et vægtigt indlæg i den for os politisk spegede men menneskeligt såre enkle debat, fordi den er lavet med talent og vitalitet, fordi den er en modig produktion, der har fået meget ud af de muligheder, der bliver tilbage, når man skummer sentimentalitet og sensationisme af emnet. Og vi går ind for den, fordi vi har savnet en film som „Dilemma“, ikke blot som en national manifestation, men som et nødvendigt indlæg i den debat, der er ført på internationalt plan. Vi har i film som „Mainstreet Africa“ og „Let My People Go“ fået en tiltrængt hård og pågående skildring af et statssystem, vi har set tyrannerne og de undertrykte. Vi har lænet os tilbage i hellig forargelse over tingenes tilstand – derne. Som i vor barndoms røverromaner har vi engageret os med de undertrykte mod diktatorerne. Vi har fået Rogosins klare stillingtagen og Jean Rouchs sociologiske undersøgelser, men ingen af dem har spurgt os, hvordan vi ville stille os i en given situation. Hvor ville vi stå, hvis vi havde chancen for „the easy life“? Hvor langt ville vi gå i vor hidtil ubestridte menneskekærlighed, hvor meget ville vi ofre af materielle goder, arvede penge og privilegier? Ville vi ofre et ukompliceret og erotisk ideelt forhold? Man behøver ikke at fundere meget over spørgsmålene, før man kan nå frem til, at svarene i de fleste tilfælde ville blive nej. Kun godt, om det kan chokere en og anden.

Henning Carlsen har taget klart standpunkt i spørgsmålet alene ved at optage sin film. Og nu bringer han så alle os små, skinhellige Toby Hood'er i dette dilemma, som vi skal ud af med eller uden menneskeligheden i behold. Det kan naturligvis ikke ses på os, om vi vælger det forkerte. Vi ser lige hyggelige og tilforladelige ud, men inden i os er der måske kommet en lille bitte angst, der vokser og vokser, indtil den gradvist har ædt, hvad vi måtte eje af forudseenhed og dømmekraft.

Det menneskelige dilemma er for en stor del afløst af et materielt. „Dilemma“ rammer os på et ubehageligt ømt punkt. Du og jeg kan sagtens tage stilling herfra, vi kunne måske også tænke os til vor stilling som Toby Hood, men de har jo en ganske dejlig orange juice og en fortrinlig marmelade, som tilsyneladende er vanskelig at undvære i den danske husholdning, og som er et glimrende bytteobjekt for vor

livsvigtige industri. Hvor langt går vor offervillighed her. Hvad siger husmoderen Toby Hood, og hvad siger den kendte industrimand Toby Hood?
Poul Malmkjær.

Mennesker

WEEKEND. Prod.: Bent Christensen Filmproduktion A/S. 1962. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Manus.: Klaus Ribbjerg. Foto: Georg Oddner. Musik: Erik Moseholm. Dekor.: Erik Aaes. Medv.: Jens Østerholm, Birgit Brül, Willy Rathnov, Elsebet Knudsen, Jesper Jensen, Bente Dessau, Erik Kühnau, Lotte Tarp, Hugo Herrestrup, Carl Johan Hviid, Inga Reim, Jørgen Beck, Tove Bang, Erik Paaske.

Med „Weekend“ vender menneskene tilbage til dansk film. I årevis, ja fra så langt tilbage, at det i dag ikke længere er muligt at fastholde det nærmere, har de været i eksil, forvist fra filmstudierne af kyniske producenter, der ved hjælp af en næsten uoverskuelig skare af halve og kvarte talenter skabte en skinverden uden kontakt med samtiden og hverdagen. Mennesket blev fordrevet, og når det viste sig i glimt, i disse sjældne øjeblikke, da enkelte modige vovede at angribe formlerne, forvirredes publikum, råbte straks op om, at dette her var det rene krukkeri og hentede som sædvanlig hjælp hos al bagstræbs og idiotismes skytshelgen, den lille dreng, der sagde, at kejseren jo ikke havde noget på.

Mennesket blev fordrevet – i dets sted konstrueredes folkekomediens trælle, de hjertelige idylmennesker, de højtidsfulde statister i tunge problems vold, de glade kammerater, de stilige klunkefamilier, de pretentiose ordgrammofoner – alle ynkkelige medlemmer af en armé uden slagkraft, et eneste opbud af postulatler. Om de lo eller græd, grublede eller pjattede, dansede eller døde, elskede eller fnøs, lige meningsløse var de, på stadig større afstand af virkeligheden uden for ateliererne. Og de få, der altså alligevel dristede sig til at forsøge at bryde ud – *Svend Aage Lorentz* deriblandt – snublede, fordi bistanden var så svag, erfaringerne absolut ingen og de gamle traditioner for stærke.

Med „Weekend“ vender menneskene tilbage. Hvordan ens personlige indstilling end er placeret i forhold til skikkelserne i denne film, så er de umiskendeligt rigtige mennesker fra det herrens år 1962. De har som bekendt vakt forargelse og medynk, er blevet mødt med alle tegn på misforståelse – men komme uden om

dem som levende væsener lader sig ikke gøre. Disse syv mennesker, som i løbet af den lange og foruroligende weekend bliver sat på sporet af sig selv, er sat sammen af vore egne erfaringer og vor egen uro, i deres replikker nærmer de sig næsten uophørligt de tanker, som i ny og næ hvirvles op i én og forlanger svar. „Weekend“ beskriver kontaktbehovet, for nu at sige det meget summarisk, og den udfolder sig som en næsten fortvivlet kommentar til beskrivelsen, en kommentar, der ikke blot indeholder kontaktbehovet i menneskelig eksplosion, men som desuden drejer sig fri af fortvivlelsen og uden at blive moralsk oprustende midt i det tragiske og det knugende aldrig er absolut deprimerende. „Weekend“ er i egentlig forstand en tragisk film, fordi dens mennesker er som viljeløse figurer i en konventionel sammenhæng, frigjorte af tradition, moderne af skin, men ikke af sind. Men det tragiske ejer en forløsning i selve påvisningen af, at der på trods af det aldrig opfyldte kontaktbehov dog bliver tale om, at tingene kommer til at betyde noget, at denne weekends hændelser kommer til at præge disse mennesker. Næppe afgørende, næppe til endelig erkendelse – men dog til så meget af et tilløb til erkendelse, at de måske alle har vundet en mulighed for at blive voksne.

Rifbjerg og Kjærulff-Schmidt har selv sagt, at deres film blandt andet handler om at blive voksen, og at den skal understrege, at denne pubertetsproces foregår livet igennem. De har begge, i manuskript, i instruktion og først og fremmest i selve det kunstneriske samarbejde, som man føler må have ligget bag filmen fra dens tidligste dag, formået at oversætte deres moderne holdning til en film om moderne mennesker. De forsøger aldrig at forenkle eller latterliggøre, de prøver aldrig at slippe uden om ved hjælp af traditionelle virkemidler og nemme almindeligheder. Det er rimeligt, at den slags koster noget, forargelse, hånsord, eller det værste: den kunstigt-smilende forsikring om, at det virkelig da ikke er så forfærdeligt, hvad der sker i filmen, man forstår det alt sammen så godt. „Weekend“ er i bedste forstand et problematisk kunstværk, og forargelsen er derfor altid en sundere reaktion end overbærenheden.

Med „Weekend“ vender menneskene tilbage til dansk film, mennesker man kender, og som vedkommer én, og hvis replikker man lytter til, hvor amatøragtigt der så efter sigende spilles i filmen. „Weekend“ sætter sig ud over traditionerne og ud over de gamle studiers konventioner – den er den første danske film, hvis skæbner og hændelser forekommer sand-

færdige, ægte og gribende. Og skulle man så få at vide, at filmen griber én alene, fordi man er af samme generation som filmens mennesker og derfor naturligt på linie med dens forargelige historie, så er der kun at svare: Vi er alle, samtlige levende danskere, af samme alder og på samme erkendelsestrin som disse syv i „Weekend“ – vi står alle uden undtagelse og uden pause over for at skulle blive voksne.

Men den slags påstande forekommer nok de vrede og de moralsk forargede intetsigende og latterlige. De får så mene, hvad de vil, disse folk, der flygter fra „Weekend“ – de er dog heller ikke de samme, som de var, før de så filmen.

Jørgen Stegelmann.



Ned med svensk film

Bo Widerberg: Visionen i svensk film, Tribunserien. Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1962.

Denne lille bog bygger på og viderefører et radioforedrag og fire artikler i „Expressen“ fra begyndelsen af dette år. Den er et kampskrift, og absolut stimulerende læsning, omend Widerberg også slår nogle gevaldige slag i luften og synes lidt for forelsket i sin egen pessimisme. Han tegner sandelig ikke noget lyst billede af den svenske films nuværende situation. Årsagen til svensk films påståede fortynding finder forfatteren i den omstændighed, at man helt har mistet kontakten med virkeligheden, og at det simpelthen er nødvendigt at lære sig at støve på. Selv Bergman, finder han, er blevet en slags filmens *dalabäst*, og Sucksdorff har han ikke megen tiltro til mere. Svensk film skrider efter Widerbergs mening efter et par unge instruktører med selvstændige idéer. Han har fuldstændig ret, når han f. eks. tilbageviser

producenternes evige krav om nye manuskripter. Han mener, og praksis bekræfter hans ord, at der er en ung forfattergeneration, der gerne vil i gang med film. Men gode manuskripter er intet værd, når de tages under behandling af de halvgamle instruktører, der allerede er kunstnerisk sløvede og korrumperede af rutinen.

Widerberg benytter 24 film fra de sidste år som udgangspunkt for, hvor falsk den svenske hverdag skildres i filmene. Dette afsnit, der skal afgive præmisserne til hans dom, er skriftets svaghed. Ud fra den sociologiske metode, som han benytter, kan man bevise næsten alt, og han synes at plædere lidt for håndfast for, at filmen skal være tjenestepige for sociale og politiske formål for at blive virkelighedsnær. Det er betegnende, at den af de nyere film, som han har mest tilovers for, er *Alf Sjöbergs* „Domaren“. Det ideal, som Widerberg opstiller, er først og fremmest den nye engelske film. Selv nævner han *Karel Reisz*’ „Lørdag aften – søndag morgen“ og *Guy Greens* „Vred tavshed“, (som han i øvrigt tillægger *Richard Attenborough*, der som bekendt var medproducent, og som havde hovedrollen).

Widerbergs bog er et frisk forsøg på at slå i løgsovsen, men som polemisk pamflet har den store svagheder. Den synes tit at bygge på et vel løst grundlag, og det er ofte lidt tilfældigt, hvad han trækker frem. Når han påkalder *Antonioni* og *Godard*, synes der ikke at være nogen klar relevans til det engelske ideal, og Widerberg kan derfor godt komme til at tage sig ud som en af de intellektuelle, der er tiltrukket af filmen, og som er fascineret af det moderne uden egentlig at have gjort sig klart, hvad det er, der foregår i den moderne film. Det skal blive spændende at se, om Widerberg selv vil blive en af svenske films redningsmænd med den film, „Barnvagnen“, som han for tiden er ved at indspille efter eget manuskript.

Ib Monty.



Ny og bedre

Ulrich Gregor og Enno Patalas: „Geschichte des Films“. Sigbert Mohn Verlag, Gutersloh 1962.

Filmhistorier er som bekendt ingen mangelvare; blot er de gode og endnu læseværdige af dem i mindretal, fordi tiden så hurtigt løber

fra den slags filmlitteratur, og omvurderinger sætter ind. En af de bedste nyere filmhistorier er *Henri Agels* „Les grands cinéastes“ fra 1960, der resolut bryder med den vanlige panoramiske metode, og kun bringer portrætter af filmkunstens store enere.

Den nylig udkomne „Geschichte des Films“ af *Ulrich Gregor* og *Enno Patalas*, begge redaktører af det strenge og lodige tidsskrift „Filmkritik“, vil være et glimrende supplement til Agels bog, idet tyskerne gennemgående sagligt og kyndigt sætter de vigtigste kunstneriske tendenser og bevægelser i filmhistorisk perspektiv. I forordet understreger forfatterne, at bogen først og fremmest henvender sig til den moderne filmentusiast: „Was ohne Belang für das Verständnis gegenwärtiger Filmkunst schien, bleibt angedeutet oder unerwähnt; was dagegen im modernen Filmschaffen als Tradition oder Stimulus lebendig geblieben ist, erfährt ausführlichere Behandlung“.

Denne sympatiske og fornuftige holdning præger bogen, og meget af det traditionelt filmhistoriske, men kunstnerisk ret irrelevante stof er strøget. I hovedtrækkene forekommer bogen overordentlig veldisponeret (130 sider til stumfilm, 320 til tonefilmen), men naturligvis kan man have enkelte indvendinger. Forfatterens venstreorientering og forkærlighed for „realistisk“ filmkunst kan således tænkes at bære skylden for, at de sophisticatede Hollywoodlystspil fra trediverne overhovedet ikke omtales; *Lubitsch*’ indsats i genren levnes 10 linjer! 15 linjer er derimod ofret på *Feyders* støvede „klassiker“ „Hertugen ønsker Natkvarter“, der forlængst er gennemskuet som et af filmhistoriens „falske“ mesterværker. *Cukor*, *McCarey*, *Hawks*, *Losey* og *La Cava* får ingen specialomtale, mens *Wyler* og *Capra* lægger beslag på hele 4 sider tilsammen.

Skævheder af denne art er dog langt færre i Gregors og Patalas’ bog end i de fleste andre filmhistorier. Forfatterne har i mange tilfælde taget hensyn til nyvurderinger; det er for eksempel rart at se *Hitchcocks* og *Minnellis* indsats vurderet efter fortjeneste. Indsigtsfuldt og fordomsfrit er især afsnittet om amerikansk film i halvtredserne, ligesom *Nouvelle Vague*-omtalen er kyndig. Dog er *Jean-Pierre Melville*, der er en af bølgenes vigtigste forløbere, glemte.

Alt i alt er „Geschichte des Films“ en solid og velskrevet bog, fuld af gode illustrationer og velforsynet med noter og bibliografi.

Morten Piil.

Errata

I „Kosmorama 58“ havde der desværre i „Repertoire“ på side 37 indsejlet sig en meget beklagelig fejl, idet „Anna Karenina“ var blevet tilskrevet *George Cukor*. Vi undskylder over for *Clarence Brown*.

I sin artikel „Udenfor rammerne“ i sidste nr. (nr. 58) om amatørfilmfestivalen i Berlin skrev *John F. Ernst*, at *Terry* og *Denis Sanders* var fra Columbia-universitetet. Det er ikke rigtigt. De er udgået fra University of California.

I rubrikken „Fra museets billedarkiv“ i sidste nummer gjorde vi opmærksom på, at *Bengt Idestam-Almquist* i sin *Sjöström-Stiller*-bog havde nævnt, at *Harald Madsen* medvirkede som kandidat Lampe i Stillers *Esmann*-filmatisering „Alexander den Store“ fra 1917. I denne forbindelse har filmkonsulent *Jørgen-Richard*

Lund gjort os opmærksom på, at allerede *Robert Eddy* har denne oplysning (side 52) i sin bog „Fyrtaarnet og Bivognen“ fra 1928. I samme bog står der side 54: „I de første Aar var det kun i Ny og Næ, at Madsen filmede“, hvilket kunne tyde på, at der mangler flere film i „Kosmorama“s index over Bivognen.

Noter fra museet...

I det sidste halve år er museets filmsamling blevet værdifuldt forøget med bl. a. følgende film: *D. W. Griffiths* „The Birth of a Nation“ fra 1915, *Donald Crisp* og *Buster Keatons* „The Navigator“ fra 1924, *Tod Browning's* „Freaks“ fra 1932, der blev vist i museets maj-serie, og *Fritz Langs* „Fury“ fra 1936. Vi har kunnet indlemme endnu to *John Ford*-klassikere, „She Wore a Yellow Ribbon“ („Kavaleriets

Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 17. 9.-14. 11. 1962 (redaktionens slutning).

BONNE CHANCE, CHARLIE (EDDIE JAGER BANDEN), Frankrig 1961. *Jean-Louis Richards* debutfilm præsenterer en instruktør med en personlig og spændstig stil. En klar historie med en velformuleret moralsk holdning, hvori en vespillende *Eddie Constantine* er på jagt efter overvitrede nazister.

DEADLY COMPANIONS (HÆVNEREN FRA GILA CITY), U. S. A. 1961. Opsigtsvækkende western af det nye navn *Sam Peckinpah*. Navnlige spændende i den moralsk engagerede behandling af de gængse brutaliteter.

DILEMMA, Danmark 1962. Anmeldt i dette nr.

EXPERIMENT IN TERROR (STEMMEN I MØRKET), U. S. A. 1962. Glimrende tour de force af *Blake Edwards*, en velkonstrueret og næsten gennemført menneskeligt vedkommende kriminalfilm. Stor præstation af *Lee Remick*.

FAIDRA (FAIDRA), Grækenland 1962. Den klassiske tragedie omplantet til moderne Onassis-miljø i *Jules Dassin's* impotent-deklamatoriske udformning. Hylende hult melodrama med grotesk primadonnaspil af *Mercuri*, og en af filmhistoriens mest ufrivilligt-grinagtige slutninger. En god amerikansk instruktør nu definitivt begravet i den europæiske kulturmødding.

THE INNOCENTS (DE USKYLDIGE), U. S. A. 1962. Gennemarbejdet og poetisk raffineret *Jack Clayton*-filmatisering af *Henry James'* „Skræen strammes“. Vellykket blanding af det forvredne og det gædefulde.

THE LOUDEST WHISPER (SLADDER), U. S. A. 1962. *William Wyllers* *Lillian Hellman*-filmatisering er behædigt, lidenskabsløst og akademisk filmskrædderi, en veritabel lærebog i „effektfuld“ instruktion og netop derfor ganske uden effekt. Skamløst teatralisk spil de fleste roller – dog har *Shirley MacLaine* og *James Garner* enkelte sande øjeblikke.

A MAJORITY OF ONE (MR. ASANO FORELSKER SIG), U. S. A. 1961. Nyt underholdende eksemplar af folkekomedien med indbyggede problemer. Teksten bedre end *Mervyn LeRois* instruktion, men filmen har fornuftige pointer, og sentimentaliteten er kyndigt kontrolleret. Tour de force-spil af *Rosalind Russell*, og en lidet japansk *Alec Guinness*. Ikke for Amerika-hadere.

THE NOTORIOUS LANDLADY (DEN MISTÆNKTE VÆRTINDE), U. S. A. 1962. *Richard Quine*-komedie med forelsket koncentration om den vunderlige værtinde *Kim Novak*. Afslutningen musikalsk og dramatisk perfekt.

SASOM I EN SPEGL (SOM I ET SPEJL), Sverige 1961. Se artiklen i „Kosmorama 56“.

TU NE TUERAS POINT (JEG VIL IKKE SLÅ IHJEL), Jugoslavien-Frankrig, 1961. *Claude Autant-Laras* forsvar for militærnægtelse og angreb på fransk lovgivning er sympatisk, men filmen er mislykket og uden kunstnerisk holdning. Skematisk estradefebat, der er for let at afvise for modstandere af filmens fornuftige synspunkter.

WEEKEND, Danmark 1962. Anmeldt i dette nr.

WEST SIDE STORY (WEST SIDE STORY), U. S. A. 1961. Anmeldt i dette nr.

A VIEW FROM THE BRIDGE (UDSIGT FRA BROEN), U. S. A./Frankrig 1962. *Sidney Lumet's* *Arthur Miller*-filmatisering er pågående og sympatisk, men svagheder i spillet neddæmper indholdet i konflikten og tvinger filmen til at holde sig fast ved melodramatiske almindeligheder.

gule bånd") fra 1949, der allerede er blevet præsenteret for medlemmerne, og „Wagonmaster“ („Karavanan“) fra 1950. To *Ingmar Bergman*-film er også blandt forøgelserne, „Skepp till Indialand“ („Sømandstøsen“) fra 1947 og „Nära livet“ („Livets under“) fra 1958. Af svenske film er endvidere indlemmet *Hampe Faustmans* „Främmande hamn“ („I fremmed havn“) fra 1948. Af de nyere film, som nu er arkiveret på museet er der grund til at nævne *Sergei Jutkevitch*' „Othello“ fra 1955 og *Federico Fellinis* „Gadepigen Cabiria“ fra 1957, samt ikke mindst *François Truffauts* debutfilm „Les quatre cents coups“ („Ung flugt“) fra 1959.

Den 5. og 6. december mødtes lederne af de fire nordiske filmarkiver, Filmhistoriska Samlingarna, Norsk Filminstitut, Finlands filmarkiv og museet for tredje gang til drøftelse af fælles problemer. Mødet fandt denne gang sted i København, og et vigtigt punkt var

planlæggelsen af en udstilling af *Eisensteins* tegninger, som kommer fra Moskva, og som skal lægge ud i København i februar og derefter vandre videre til de andre nordiske hovedstæder.

I oktober lagde museet ud med en række diskussionsaftener under titlen „Filmdebat“ for særligt interesserede medlemmer. Man har bl. a. diskuteret „Dilemma“ og „Weekend“ og de nye franske og engelske film. Det er tanken at fortsætte med disse aftener til foråret.

Museets bibliotek har bl. a. erhvervet følgende bøger:

Georges Annenkov, Max Ophuls, 1962

Irmgard Keun, Blühende Neurosen, 1962

Umberto Barbaro, Servitù e grandezza del cinema, 1962

Pier Paolo Pasolini, Mamma Roma, 1962

Jean Renoir, Renoir, My Father, 1962

Fra museets billedarkiv

Det er i år 27 år siden, en anden dansk „Week-end“ havde premiere. Det var *Alice O'Fredericks*' og *Lau Lauritzen jun.s* sportsmands-lystspil, hvorfra vi bringer et billede af Lau, der giver *Eigil Reimers* en sikkert velfortjent dukkert, medens *ib Schønberg*, *Henning Karmark*, *Arthur Jensen*, *Per Gundmann* og *Paul Reichhardt* bidrager til det dramatiske højdepunkt. Filmen blev vel modtaget af kritikkerne, *Palsbo* og *Schyberg* inkluderet, men eftermælet er ikke voldsomt: *Ebbe Neergaard* nævner den og „Panser-basse“ i samme åndedrag i sin bog om dansk film.



Filmindex LXI

W. C. FIELDS

Udarbejdet af museet.

- „Pool Sharks“. P: American Gaumont 1915. (2-reels).
 „Janice Meredith“ („Friedens sønner“). P: Cosmopolitan 1924. I: E. Mason Hopper. M: Lillie Hayward efter Paul Leicester Ford. Foto: Ira H. Morgan & George Barnes. Medv: Marion Davies, Harrison Ford, Macklyn Arbuckle, Joseph Kilgour, George Nash, Tyrone Power, May Vokes, W. C. Fields, Ken Maynard (debut), Hattie Delaro, Olin Howland, Holbrook Blinn, George Siegman. Dansk prem.: 29. 4. 1926.
 „Sally of the Sawdust“ („Sally fra manegen“). P: United Artists 1925. I: D. W. Griffith. M: Forrest Halsey efter Dorothy Donnelly. Foto: Harry Fischbeck & Hal Sintzenich. Medv: Carol Dempster, Alfred Lunt, W. C. Fields, Charles Hammond, Erville Alderson, Effie Shannon. Dansk prem.: 5. 4. 1926.
 „That Royle Girl“ („Cyklonen“). P: Paramount 1926. I: D. W. Griffith. M: Paul Schofield efter Edward Balmer. Foto: Harry Fischbeck & Hal Sintzenich. Medv: Carol Dempster, James Kirkwood, Paul Everton, W. C. Fields, Florence Auer, Harrison Ford, Marie Chambers, George Regas, Bobby Watson. Dansk prem.: 8. 4. 1926.
 „So's Your Old Man“. P: Paramount 1926. I: Gregory La Cava. M: J. Clarkson Miller efter Julian Street. Foto: George F. Webber. Medv: W. C. Fields, Alice Joyce, Charles Rogers.
 „It's the Old Army Game“. P: Paramount 1926. I: Edward Sutherland. M: Paul Schofield & Tom Geraghty efter Joseph P. McEvoy. Foto: Alvin Wyckoff. Medv: W. C. Fields.
 „The Potters“. P: Paramount 1927. I: Fred Newmeyer. M: Sam Mintz & Ray Harris efter Joseph P. McEvoy. Foto: Paul Vogel. Medv: W. C. Fields, Mary Alden, Ivy Harris, Jack Egan, Richard „Skeets“ Gallagher, Joseph Smiley, Bradley Barker.
 „Running Wild“. P: Paramount 1927. I: Gregory La Cava. M: Roy Bryant efter Gregory La Cava (?). Foto: Paul Vogel. Medv: W. C. Fields, Mary Brian, Claud Buchanan, Marie Shotwell, Barney Raskle, Frederick Burton, J. Moy Bennett, Frank Evans, Ed Roseman, Tom Madden.
 „Two Flaming Youths“. P: Paramount 1928. I: John Waters. M: Percy Heath & Donald Davis efter Percy Heath. Foto: H. Kinley Martin. Medv: W. C. Fields, Mary Brian, Chester Conklin, Jack Luden, George Irving, Cissy Fitzgerald, Jimmy Quinn.
 „Fools for Luck“. P: Paramount 1928. I: Charles F. Reisner. M: Sam Mintz & J. Walter Ruben efter Harry Fried. Foto: William Marshall. Medv: W. C. Fields, Sally Blane, Chester Conklin, Jack Luden, Mary Alden, Arthur Housman, Robert Dudley, Martha Mattox.
 „Tillie's Punctured Romance“. P: Paramount 1928. I: Edward Sutherland. M: Monte Brice & Keene Thompson. Foto: William Wheeler & Charles Boyle. Medv: W. C. Fields, Chester Conklin, Louise Fazenda, Mack Swain, Doris Hill, Grant Withers, Tom Kennedy, Babe London, Billy Platt.
 „Her Majesty Love“. P: First National 1931. I: William Dieterle. Efter R. Bernauer & R. Oesterreicher. Foto: Robert Kurrle. Medv: Marilyn Miller, Ben Lyon, W. C. Fields, Ford Sterling, Leon Errol, Chester Conklin, Harry Stubbs, Maude Eburne, Harry Holman, Mae Madison.



Fields med „venner“ i „Never Give a Sucker an Even Break“ (1941)

- „Million Dollar Legs“. P: Paramount 1932. I: Edward Kline. M: Henry Meyers & Nick Barrows efter Joseph L. Mankiewicz. Foto: Arthur Todd. Medv: Jack Oakie, W. C. Fields, Andy Clyde, Lydia Roberti, Susan Fleming, Ben Turpin, Hugh Herbert, George Barbier, Dickie Moore, Hank Mann.
 „If I Had a Million“ („Hvis jeg fik en Million“). P: Paramount 1932. Medv: i én episode W. C. Fields, Alison Skipworth. Dansk prem.: 20. 5. 1933.
 „The Dentist“. P: Paramount 1933. I: Leslie Pearce. (2 reels).
 „The Fatal Glass of Beer“. P: Paramount 1933. I: Clyde Bruckman. M: W. C. Fields (?). Medv: W. C. Fields, Rosemary Thely. (2 reels).
 „The Pharmacist“. P: Paramount 1933. I: Arthur Ripley. M: W. C. Fields. Medv: W. C. Fields. (2 reels).
 „The Barber Shop“. P: Paramount 1933. I: Arthur Ripley. M: W. C. Fields (?). Medv: W. C. Fields, Elise Cavanna, Harry Watson, Dagmar Oakland, John St. Clair, Cyril Ring. (2 reels).
 „International House“. P: Paramount 1933. I: Edward Sutherland. M: Francis Martin & Walter de Leon efter Lou Heifetz & Neil Brant. Foto: Ernest Haller. Medv: W. C. Fields, Peggy Hopkins Joyce, Stuart Erwin, Sari Maritz, George Burns, Gracie Allen, Bela Lugosi, Edmund Breese, Lumsden Hare, Franklin Pangborn, Rudy Vallee, Col. Stoopnagle and Budd, Cab Calloway band, Baby Rose Marie.
 „Tillie and Gus“ („Raketfærgen“). P: Paramount 1933. I: Francis Martin. M: Francis Martin & Walter de Leon efter Rupert Hughes. Foto: Ben Reynolds. Medv: W. C. Fields, Alison Skipworth, Baby Le Roy, Jacqueline Wells, Clifford Jones, Clarence Jackson, George Barbier, Barton MacLane, Edgar Kennedy, Robert McKenzie, Maston Williams. Dansk prem.: 27. 6. 1934.
 „Alice in Wonderland“. P: Paramount 1933. I: Norman McLeod. M: Joseph L. Mankiewicz & W.

- C. Menzies efter Lewis Carroll. Foto: Henry Sharp & Bert Glennon. Medv: Charlotte Henry, Richard Arlen, Roscoe Ates, William Austin, Hilly Barty, Billy Bevan, Colin Campbell, Harvey Clark, Gary Cooper, Jack Duffy, Harry Eke- zian, Leon Errol, Louise Fazenda, W. C. Fields, Cary Grant, Raymond Hatton, Mae Marsh, Jack Oakie, Edward Everett Horton, Ford Sterling.
- „Six of a Kind“. P: Paramount 1934. I: Leo Mc- Carey. M: Walter De Leon & Harry Rusklin efter Keene Thompson. Foto: Henry Sharp. Medv: Charlie Ruggles, Mary Boland, W. C. Fields, George Burns, Gracie Allen, Alison Skipworth, Bradley Page, Grace Bradley, Tammany Young, Walter Long, William J. Kelley, James Burke.
- „You're Telling Me“. P: Paramount 1934. I: Erle C. Kenton. M: Walter De Leon & Paul M. Jones efter Joseph P. McEvoy. Foto: Alfred Gilks. Medv: W. C. Fields, Joan Marsh, Larry „Buster“ Crabbe, Adrienne Ames, Louise Carter, Kathleen Howard, James B. Kenton, George Irving, Jerry Stewart, Dell Henderson, Nora Cecil, Tammany Young.
- „Mrs. Wiggs of the Cabbage Patch“ („Lille mor“). P: Paramount 1934. I: Norman Tauger. M: William Slavens McNut efter Alice Hegan Rice & Anne Crawford Flexner. Foto: Charles Lang. Medv: Pauline Lord, Zasu Pitts, W. C. Fields, Evelyn Venable, George Breakstone, Kent Taylor, Donald Meek, Edith Fellows, Jimmy Butler, George Reed. Dansk prem.: 10. 12. 1935.
- „The Old-fashioned Way“. P: Paramount 1934. I: William Beaudine. M: Walter De Leon & Gar- nett Weston efter Joseph P. McEvoy & Charles Bogle (Fields). Foto: Ben Reynolds. Medv: W. C. Fields, Joe Morrison, Judith Allen, Ian Duggan, Baby Le Roy, Jack Mulhall, Tammany Young, Nora Cecil, Edward Le Saint, Clarence Wilson, Dell Henderson, Oscar Apfel, Lew Kelly.
- „It's a Gift“ („Tøffelhelten“). P: Paramount 1934. I: Norman McLeod. M: Jack Cunningham efter Joseph P. Mc Evoy & Charles Bogle (Fields). Foto: Henry Sharp. Medv: W. C. Fields, Baby Le Roy, Kathleen Howard, Jean Rouverol, Tam- many Young, Tommy Bupp, T. Roy Barnes, Julian Madison, Morgan Wallace, Charles Sel- lon, Diana Lewis. Dansk prem.: 25. 7. 1935.
- „Mississippi“ („Mississippi“). P: Paramount 1935. I: Edward Sutherland. M: Claude Binyon & Jack Cunningham efter Booth Tarkington. Foto: Charles Lang. Medv: Bing Crosby, W. C. Fields, Joan Bennett, Queenie Smith, Gail Patrick, Claude Gillingwater, John Miljan, Jack Mul- hall, Mahlon Hamilton, Fred Kohler, Sr., Ed Pawley, King Baggott, Matthew Betz. Dansk prem.: 25. 7. 1935.
- „David Copperfield“ („David Copperfield“). P: MGM 1935. I: George Cukor. M: Howard Estabrook & Hugh Walpole efter Charles Dickens. Foto: Oliver T. Marsh. Medv: W. C. Fields, Lionel Barrymore, Maureen O'Sullivan, Madge Evans, Edna Mae Oliver, Lewis Stone, Basil Rathbone, Frank Lawton, Freddie Bartholomew, Elizabeth Allen, Roland Young, Elsa Lanchester, Hugh Walpole. Dansk prem.: 1. 11. 1935.
- „The Man on the Flying Trapeze“. P: Paramount 1935. I: Clyde Bruckman. M: Jack Cunningham & Ray Harris efter Sam Hardy & Charles Bogle (Fields). Foto: Alfred Gilks. Medv: W. C. Fields, Mary Brian, Kathleen Howard, Grady Sutton, Vera Lewis, Lucien Littlefield, Oscar Apfel, Lew Kelly, Arthur Aylesworth, Tammany Young, Walter Brennan, Harry Ekeizian, David Clyde, Torr Johnson, Pat O'Malley.
- „Poppy“. P: Paramount 1936. I: Edward Sutherland. M: Waldemar Young & Virginia Van Upp efter Dorothy Donnell. (Tonefilm version af „Sally fra Menege“). Foto: William Mellor. Medv: W. C. Fields, Rochelle Hudson, Richard Crom- well, Lynne Overman, Catharine Doucet, Rosa- lind Keith, Granville Bates, Adrian Morris, Dewey Robinson, Ralph Remley, Tammany Young, Bill Wolfe.
- „Big Broadcast of 1938“. P: Paramount 1938. I: Mit- chell Leisen. M: Walter De Leon & Francis Martin efter Frederick Hazlitt Brennan. Foto: Harry Fischbeck. Medv: W. C. Fields, Martha Raye, Dorothy Lamour, Shirley Ross, Lynne Overman, Bob Hope, Ben Blue, Leif Erikson, Grace Bradley, Rufe Davis, Lionel Page, Tito Guizar, Dorothy Howem, Kirsten Flagstad.
- „You Can't Cheat an Honest Man“ („Nar aldrig en ærlig Mand“). P: Universal 1939. I: George Marshall. M: George Marionie & Richard Mack efter Charles Bogle (Fields). Foto: Milton Kras- ner. Medv: W. C. Fields, Edgar Bergen, Con- stance Moore, John Arledge, James Bush, Thurston Hall, Mary Forbes, Edward Brophy, Arthur Hohl, Eddie Anderson. Dansk prem.: 28. 8. 1939.
- „My Little Chickadee“. P: Universal 1940. I: Ed- ward Cline. M: Mae West & W. C. Fields. Foto: Joseph Valentine. Medv: Mae West, W. C. Fields, Joseph Calleia, Dick Foran, Ruth Don- nelly, Margaret Hamilton, Donald Meek, Fuzzy Knight, Gene Austin, Willard Robertson, Fay Adler, George Moran.
- „The Bank Dick“. P: Universal 1940. I: Edward Cline. M: Mahatma Kane Jeeves (Fields). Foto: Milton Krasner. Medv: W. C. Fields, Cora Witherspoon, Una Merkel, Evelyn Del Rio, Jes- sie Ralph, Franklin Pangborn, Shemp Howard, Reed Hadley, Grady Sutton, Dick Purcell, Rus- sell Hicks, Pierre Watkin.
- „Never Give a Sucker an Even Break“. P: Universal 1941. I: Edward Cline. M: John T. Neville & Prescott Chaplin efter Otis Crabble-Cobbis (Fields). Foto: Charles Van Enger. Medv: W. C. Fields, Gloria Jean, Leon Errol, Susan Miller, Charles Lang, Franklin Pangborn, Marg- aret Dumont, Anne Nagel, Mona Barrie, Jody Gilbert, Minerva Urecal, Nell O'Day, Irving Bacon.
- „Follow the Boys“. P: Universal 1944. I: Edward Sutherland. M: Lou Breslow & Gertrude Pur- cell. Foto: David Abel. Medv: George Raft, Vera Zorina, Grace McDonald, Charley Grapewin, Charles Butterworth, Ramsay Ames, Elizabeth Patterson, Regis Toomey, George Macready, Frank Jenks, Addison Richards, Emmet Vogan, Theodore von Eltz, Cyril Ring, Maxie Rosen- blum, Martha O'Driscoll, Jeanette MacDonald, Orson Welles, Marlene Dietrich, Dinah Shore, Donald O'Connor, Peggy Ryan, W. C. Fields, Andrew Sisters, Arthur Robinson, Sophie Tucker, Louis Jordan, Gloria Jean.
- „Song of the Open Road“. P: United Artists 1944. I: S. Sylvan Simon. M: Albert Mannheimer efter Irving Phillips & Edward Verdier. Foto: John W. Boyle. Medv: Edgar Bergen, Jane Powell, W. C. Fields, Bonita Granville, Sammy Kaye Orchestra, Peggy O'Neill, Reginald Denny, Jack Moran, Bill Christy.
- „Sensations of 1945“ („Sensationernes Dronning“). P: United Artists 1944. I: Andrew Stone. M: Dorothy Bennett & Andrew Stone efter Frederick Jackson. Foto: Peverell Marley & Joan Mescall. Medv: Eleanor Powell, Dennis O'Keefe, C. Aubrey Smith, Eugene Palette, Mimi Forsythe, Lyle Talbot, Hubert Castle, W. C. Fields, Sophie Tucker, Cab Calloway Band, Woody Herman Band. Dansk prem.: 14. 3. 1947.

Filmindex LXII

BENT CHRISTENSEN

Udarbejdet af museet.

„Jan går til filmen“. 1953. I.: Torben Anton Svendsen og John Hilbert. Manus.: John Hilbert efter Carlo Andersen og Knud Meister. Foto: Verner Jensen og Jørgen Skov. Musik: Børge Friis. Medv.: Henrik Huld, Ib Lundfort, Mimi Heinrich, Asbjørn Andersen, Ib Schønberg, Gabriel Axel, Bent Christensen, Paul Hagen, Einar Juhl, Palle Huld. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 19/4 1954.

„Vi, som går køkkenvejen“. 1953. I.: Erik Balling. Manus.: Leck Fischer efter Sigrid Boo. Foto: Poul Pedersen og Verner Jensen. Musik: Hans Schreiber. Medv.: Birgitte Reimer, Ib Schønberg, Ellen Margrethe Stein, Henrik Wiehe, Henning Moritzen, Gunnar Lauring, Bent Christensen, Karin Nellemose, Johannes Meyer, Lise Ringheim. Prod.: Nordisk Film Ko. Prem.: 2/2 1953.

„Kongeligt besøg“. 1954. I.: Erik Balling. Manus.: Palle Lauring og Erik Balling. Foto: Poul Pedersen og Jørgen Skov. Musik: Hans Schreiber. Medv.: Ib Schønberg, Grete Thordahl, Kaj Holm, Henry Lohmann, Bjørn Watt Boelsen, Johannes Meyer, Bent Christensen, Gabriel Axel, Kate Mundt, Frits Helmhuth. Prod.: Nordisk Film Ko. Prem.: 1/3 1954.

„Der kom en dag“. 1955. I.: Sven Methling jr. Manus.: Flemming B. Muus og John Olsen efter Flemming B. Muus. Foto: Aage Wiltrup. Musik: Sven Gyldmark. Medv.: John Wittig, Astrid Vilhauge, Svend Methling sr., Kjeld Jacobsen, Karl Striebeck, Louis Miehe-Renard, Kate Mundt, Dorte Valeur Johansen, Jacob Nielsen, Bent Christensen, Poul Müller. Prod.: Saga Studio. Prem.: 17/2 1955.

„Ingen tid til kærtegn“. 1957. I.: Annelise Hovmand. Manus.: Finn Methling og Annelise Hovmand. Foto: Kjeld Arnholtz. Musik: Erik Fiehn. Medv.: Eva Cohn, Lily Weiding, Hans Kurt, Jørgen Reenberg, Yvonne Petersen, Annelise Jacobsen, Johannes Marrott, Gerda Madsen, Bent Christensen, Karen Berg, Betty Helsingreen, Bodil Ipsen. Prod.: Flamingo Film. Prem.: 1/3 1957.

„Mig og min familie“. 1957. I.: Peer Guldbrandsen. Manus.: Peer Guldbrandsen. Foto: Ole Lytken. Musik: Sven Gyldmark. Medv.: Peter Malberg, Gerda Madsen, Ebbe Langberg, Ilse Lil Larsen, Preben Lerdorff Rye, Eva Rung, Aage Winther-Jørgensen, Bodil Udsen, Bent Christensen, Erni Arneson, Knud Rex, Svend Bille. Prod.: Saga Studio. Prem.: 21/10 1957.

„Bundfald“. 1957. I.: Palle Kjærulff-Schmidt og Robert Saaskin. Manus.: Palle Kjærulff-Schmidt. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Sven Gyldmark. Medv.: Birgitte Bruun, Ib Mossin, Ghita Nørby, Bent Christensen, Lone Hertz, Preben Kaas, Jacob Nielsen, Chr. Brochorst, Jørn Jeppesen, Poul Müller. Prod.: ASA Film. Prem.: 23/8 1957.

„Seksdagesløbet“. 1958. I.: Jørgen Roos. Manus.: Tork Haxthausen og Erik Balling efter Bob Ram-sing. Foto: Poul Pedersen. Musik: Sven Gyldmark. Medv.: Poul Reichhardt, Lily Broberg, Flemming Larsen, Jørgen Reenberg, Vivi Bak,

Preben Kaas, Guglielmo Inglese, Nino Orsini, Ole Larsen, Frank Holms, Bent Christensen, Paul Hagen, Valsø Holm. Prod.: Nordisk Film Ko. Prem.: 18/8 1958.

„Pigen og vandpytten“. 1958. I.: Bent Christensen. Manus.: Bent Christensen og Werner Hedmann. Foto: Jørgen Skov. Musik: Ib Glindemann. Medv.: Lily Broberg, Preben Mahrt, Buster Larsen, Christian Arhoff, Kjeld Petersen, Dirch Passer, Marguerite Viby, Sigrid Horne Rasmussen, Bodil Steen, Preben Uglebjerg. Prod.: Scala Film. Prem.: 24/11 1958.

„Kærlighedens melodi“. 1959. I.: Bent Christensen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Kjeld Bonfils og Ole Schmidt. Medv.: Nina og Frederik, Preben Mahrt, Clara Østø, Gunnar Lauring, Else Marie, Holger Juul Hansen, Christian Arhoff, Suzanne Bech, Louis Armstrong. Prod.: Henning Karmark, Preben Philipsen og Aage Stentoft. Prem.: 3/8 1959.

„Pigen i søgelyset“. 1959. I.: Bent Christensen. Manus.: Johannes Allen. Foto: Kjeld Arnholtz. Musik: Kjeld Bonfils. Medv.: Vivi Bak, Preben Neergaard, Lily Broberg, Buster Larsen, Else Marie, Osvald Helmuth, Jytte Elga Olga, Kjeld Petersen, Lone Hertz, Klaus Pagh, Agnes Rehn. Prod.: Palladium. Prem.: 16/10 1959.

„Harry og Kammertjeneren“. 1961. I.: Bent Christensen. Manus.: Leif Panduro og Bent Christensen. Efter Fred Denker. Foto: Kjeld Arnholtz. Musik: Niels Rothenborg. Medv.: Osvald Helmuth, Ebbe Rode, Gunnar Lauring, Henning Moritzen, Lise Ringheim, Lily Broberg, Olaf Ussing, Palle Kirk, Aage Fønns, Einar Federspiel, Einar Reim. Prod.: Bent Christensen. Prem.: 8/9 1961.

„Somænd og svigermødre“. 1962. I.: Bent Christensen. Manus.: Arvid Müller og Solveig Ersgaard. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Jørn Grauegaard. Medv.: Dirch Passer, Ove Sprogø, Kjeld Petersen, Jessie Lauring, Lily Broberg, Lone Hertz, Judy Gringer, Aase Werrild, Svend Methling. Prod.: ASA Film. Prem.: 6/8 1962.

„Dilemma“. 1962. I.: Henning Carlsen. Manus.: Henning Carlsen efter Nadine Gordimers roman „A World of Strangers“. Foto: Henning Kristiansen og Arne Lagercrantz. Musik: Gideon Nxomalo og Mackai Devanche samt numre fra Max Roach's „Freedom Now“-suite. Medv.: Ivan Jackson, Zakes Mokae, Evelyn Frank, Marijke Haakman, Gideon Nxomalo, Cocky Thlotlalemaje, Shirley Jeffery. Sang: Sophy, „The Five King-Kong Cuties“. Ben Masinga, Abbey Lincoln. Prod.: Bent Christensen, Henning Carlsen og Minerva Film. Prem.: 4.10.1962.

„Weekend“. 1962. I.: Palle Kjærulff-Schmidt. Manus.: Klaus Rifbjerg. Foto: Georg Oddner. Musik: Erik Moseholm. Medv.: Jesper Jensen, Elsebeth Knudsen, Lotte Tarp, Bente Dessau, Birgit Brül, Willy Rathnov, Jens Østerholm, Erik Kühnau. Prod.: Bent Christensen. Prem.: 29.10.1962.

„Svinedrenge“ og „Prinsessen på ærten“. 1962. Hel-aftenstegefilm af Poul Ilsoe. I.: Poul Ilsoe. Manus.: Poul Ilsoe. Efter H. C. Andersen. Foto: Peter Roos. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Stemmer: Dirch Passer, Henning Moritzen, Lise Ringheim, Johannes Meyer, Knud Hilding, Ellen Margrethe Stein. Prod.: Bent Christensen. Prem. 23. 11.1962.